



Euroopa Liit
Euroopa Sotsiaalfond



Eesti tuleviku heaks

E-kursuse "Teatriteaduse seminar, 2.osa" materjalid

Aine maht 3 EAP

Madli Pesti (Tartu Ülikool), 2011

Teatriteaduse seminar FLKU.05.149

2. osa: kevadsemester

Kursuse tutvustus

Õppejõud: Madli Pesti, lektor. Kontakt: madli.pesti@ut.ee

Kursuse maht: 6 EAP (sügissemester = 3 EAP; kevadsemester = 3 EAP)

Soovituslik eeldusaine: Kirjandus- ja teatriteaduse alused

Aine sihtrühm: 3. aasta üliõpilased.

Seminari peamine eesmärk on valmistada üliõpilane ette bakalaureusetöö kirjutamiseks.

ÕPIVÄLJUNDID:

Kursuse eduka läbimise korral üliõpilane:

1. omab süvendatud teadmisi akadeemilisest kirjutamisest,
2. oskab üles ehitada oma teadustööd,
3. oskab leida, kirjeldada ja kriitiliselt hinnata materjali teadustööks,
3. tunneb teatriuurimise erinevaid meetodeid ning oskab neid rakendada etendusanalüüsis,
4. oskab kriitiliselt lugeda ja analüüsida teadusartikleid,
5. arendab diskussioonioskust ja rühmas töötamist.

Mõlemad semestrid on HINDELISED. Seminari teise osa läbimise eelduseks on:

- Aktiivne osalemine kõikides seminarides (diskuteerimine, osalemine grupidöös).
- Seminaritööd tutvustava ettekande pidamine
- Iseseisvate kirjalike tööde ÕIGEAEAGNE esitamine õppejõule. Hilinejad: üks hinne madalamaks.

Rohked kirjavead: üks hinne madalamaks.

- Seminaritöö esitamine semestri lõpuks (augustikuus)

Iseseisvad tööd:

Mahu nõuded: 1 lk = 1800 tm teksti (ilma tühikuteta)

- Seminaritöö kavand (ettekanne)
- Kuuldemängu arvustus (1-2 lk)
- Seminaritöö (10-15 lk)
- Aktiivne osalemine elektroonilises keskkonnas Moodle

Hindamine:

Mitte-eristav hindamine: seminaritöö kavandi ettekanne; kuuldemängu arvustus; vastused e-keskkonnas

Moodle

Eristav hindamine (A–F): seminaritöö

Nõuded uurimistöö kavandile:

Uurimistöö kavand koosneb järgmistest osadest: (1) uurimistöö pealkiri; (2) uurimistöö eesmärkide

lühitutvustus; (3) töö peamised uurimisprobleemid; (4) uurimistöö konteksti tutvustus - lühiülevaade

teemakohasest kirjandusest koos valikbibliograafia loendiga; (5) uurimistöös kasutatava metodoloogia

ja uurimisobjekti tutvustus; (6) uurimistöö edasise käigu tutvustus (s.h ajakava töö valmimiseni).

Uurimistöö kavandi kaitsmisel hinnatakse:

- Ettekande sisu vastavust akadeemilise töö nõuetele.
 - Ettekande struktuuri selgust ja sidusust (arutluskäikude loogikat ja eri osade omavahelisi seoseid).
 - Suulise eneseväljenduse oskusi.
 - Visuaalsete materjalide kasutamist (Powerpoint, video, infolehed jms).
 - Kuulajatega suhtlemise oskusi (s.h küsimustele vastamine).
- Ettekandele arvestada 7–10 min, küsimused-arutelu 5–10 min.

Viitamine

Ø **Viide** on bibliograafiaandmed dokumendi kohta, millest pärineb töös kasutatud tsitaat või refereering. Üldkehtivat viitamisviisi pole. Peale enam-vähem üldtunnustatud mooduste on erinevusi kirjastuste, väljaannete ja asutuste pruugis. Üks nõue kehtib küll igal pool – ühes kirjatöös tuleb viidata ühtmoodi.

Ø Viide esitatakse kas tekstis (sulgudes) või viitemärgiga (numbriga, tärniga) osutatud kohas joonealuses.

Ø Kui sellesama teose kohta on ühes lõigus/leheküljel järjest mitu viidet, võib edaspidi kirjutada:

.....(Samas, 10).

Ø Kui viidatakse mitme autori teostele, esitatakse need autorite tähestikulises järjestuses. Kui viidatakse sama autori mitmele teosele, kirjutatakse need ilmunise ajalisel järjekorras, kusjuures autori nime asemel on loetelus mõttekriips, nt Madis, Karl 2000a. A note on Koidula and Lotman. *Sign Systems Studies* 27: 67-71.

— 2000b. Koidula ja Lotman tänapäeva Eestis. *Akadeemia* 10: 51-55.

— 2001. Koidula või Lotman? *Keel ja Kirjandus* 2: 23-49.

Ø Teksti sees viidatakse juhul, kui suurem osa viitest on kirjas põhitekstis või kui viite peamine ülesanne on näidata lugejale ainult autorit ja pealkirja. Tekstisisese viitamise korral on osa andmeid põhitekstis ning osa ümarsulgudes, nt

Tekstist kui semiootilisest ruumist võime lugeda Juri Lotmani "Kultuurisemiootikast" (Tallinn 1990: 287).

Ø Kui tekstis on viidatava autori nimi nimetatud, siis pole viites seda enam vaja korrata, nt

Juri Lotmani järgi (1997: 436) on semiosfäär midagi väga huvitavat.

Ø Mitmele allikale viidates eraldatakse need omavahel semikooloniga; ühel aastal ilmunud tööde korral lisatakse aastaarvule *a*, *b*, *c* jne.

Ø Kui autoritel on sama perekonnanimi, lisatakse ka initsiaalid:

..... (M. Lotman 1998; J. Lotman 1999).

Kasutatud kirjanduse ehk viiteallikate nimekiri esitatakse töö lõpus tähestikjärjestuses; sama autori tööd on omakorda ajalisel järjestuses (vanemalt uuemale).

Kasutatud kirjanduse loetelu

Ø Bibliokirje koostatakse viidatava algallika keeles.

Ø Allika ilmuniskohta (*Tallinn, Tartu, New York, Frankfurt am Main*) üldjuhul ei lühendata. Kui ilmuniskoht pole teada, märgitakse *i.k* või *s. l.* (*sine loco* 'ilma

kohata'). Üle kolme ilmumiskoha või kirjastuse ei märgita, vaid kirjutatakse esimene ja lisatakse *jne*.

Ø Kui ilmumisaastat ei teata, märgitakse selle asemele lühend *i.a* või *s. a.* (*sine anno* 'ilma aastata').

Ø Sõnad (lühendid), mis pole tiitliandmed (*koost, jt*) on parem kirjutada originaalkeeles. Kui eestikeelsetel lühenditel punkti ei panda, siis võõrkeelsetel see on (lähtume teiste keelte traditsioonidest).

Ø Kui refereeritav või tsiteeritav töö ei ole kättesaadav, on lubatud refereerida/tsiteerida kaudselt, st märgitakse nii selle töö andmed, mida soovitakse refereerida/tsiteerida, kui ka selle töö andmed, mille kaudu algallikat refereeritakse/tsiteeritakse. Mingil juhul ei või viidata otse tööle, mida ei õnnestunud kätte saada! Kasutatud kirjanduse loetellu võetakse töö, mille kaudu teist tööd on viidatud. Arvestatavaks ei saa pidada kaudset viitamist Eesti raamatukogudes kättesaadavatele töödele.

Näiteks kui R. Veidemanni artiklis on käsitletud J. Lotmani "Kultura i vzrõv" seisukohti, kuid viimane pole autorile kättesaadav, siis on korrektne viidata nii:

(Lotman, Juri 1992. *Kultura i vzrõv*. Moskva: Gnozis, 167 — viidatud Veidemann 2000: 1821 kaudu).

JUHISED SEMINARI- JA BAKALAUREUSETÖÖ VORMISTAMISEKS

Seminari- ja lõputööd kujutavad endast üliõpilaste iseseisvaid teadustöid, mille kirjutamine aitab sisse elada käsitletava probleemi olemusse ning annab kogemusi teadusliku analüüsi metoodika ning teadustööde vormistamise osas.

- Seminaritöö minimaalne maht peaks olema **15 lk** (põhiteksti, ilma lisadeta).
- Lõputööl **40 lk** (ilma lisadeta).

Tiitelleht

Tiitellehel peavad (esitatud järjekorras) olema järgmised andmed töö kohta:

- (1) õppeasutuse ja allasutuse nimi
Tartu Ülikool
Filosoofiateaduskond
Kultuuriteaduste ja kunstide instituut
Kirjanduse ja teatriteaduse osakond
- (2) töö autori nimi
- (3) töö pealkiri (suuremas kirjas – 14 v 16 p)
- (4) töö liik (seminari-, bakalaureuse-, magistritöö)
- (5) juhendaja nimi (Juhendaja xxx xxx)
- (6) töö valmimiskoht (Tartu)
- (7) aastaarv

Sisukord annab töö üksikute peatükkide ja alapeatükkide nimetused koos leheküljenumbritega. Sisukord tuleb peale töö tiitellehte.

NB! Sisukorras loetletakse, kuid ei nummerdata eraldi: sissejuhatust, kokkuvõtet, kasutatud kirjanduse loetelu, resümeeid (bakalaureusetööl), lisasid.

Lisad (fotod, tabelid vm andmed) nummerdatakse eraldi: Lisa 1, Lisa 2, Lisa 3 jne.

Sisukorra vormistamisel tuleks kasutada arvutiprogrammi abi:

- Töö lõplik sisukord vormistatakse viimasena enne töö väljaprintimist, kui kogu töö põhitekst on valmis. (Varasema sisukorra saate asendada Replace käsklusega.)
- Vii kursor eraldi lehele, vali menüüst **Insert** käsklus **Index and Tables**, sealt omakorda käsklus **Table of Contents**. Kui töö pealkirjad on koostatud arvutiprogrammi juhiste järgi (vt allpool) siis tekib automaatselt eri astme pealkirju eristav sisukord.

Pealkirjad

- Pealkirjade vormistamisel on soovitatav järgida Wordi vm programmi poolt

pakutavaid pealkirjaformaate (1. astme pealkiri e peatüki pealkiri = Heading 1; 2. astme pealkiri e alapeatüki pealkiri = Heading 2 jne). Üle 3 alajaotuse pole töö struktuuris/pealkirjades soovitatav tekitada.

- Pealkirja järele punkti ei panda.
- Pealkirjad peavad olema võimalikult lühikesed ent täpsed, vastama peatüki sisule.
- Pealkirjas ei kasutata lühendeid.

Juhised seminari- ja bakalaureusetöö vormistamiseks. – Teatriteaduse seminar FLKU.05.149

2

Sissejuhatus

- (1) selgitab töö teema valikut ja piiritleb selle (mida käsitlen, mida ei käsitle ja miks)
- (2) põhjendab teema (valdkond, uurimisobjekt) uurimise vajalikkust ja originaalsust (mis konkreetselt on minu panus uuritavasse valdkonda)
- (3) annab ülevaate vastava teema senisest uuritusest (s.o lühike kokksurutud ülevaade teemakohasest kirjandusest rõhuasetusega uuematel e viimastel aastatel/kümnendil tehtud uurimustel)
- (4) tutvustab töö teoreetilisi ja metodoloogilisi lähtekohti (kuidas uuritavat materjali koguti ja analüüsiti)
- (5) püstib töö eesmärgi ja uurimisülesanded/probleemid
- (6) tutvustab lühidalt töö struktuuri (peatükkide sisu)

Sissejuhatuses ei tooda ära töös saadud järeldusi.

Sissejuhatuses võib avaldada tänu juhendajale, samuti neile isikutele või organisatsioonidele, kes abistasid autorit andmete kogumisel, analüüsil vm.

Sissejuhatus pikkus on 1/10 töö põhiosast (seminaritööde puhul 1,5-2 lk, bakalaureusetöödel 3-4 lk).

Töö põhiosa. Peatükid

Kõiki töö peatükke (v.a. alapeatükid) ja teisi iseseisvaid osi (sisukord, sissejuhatus, kokkuvõte jne) alustatakse uuel lehelt.

1. Töö põhiosa annab vastused sissejuhatuses püstitatud eesmärkidele, uurimisprobleemidele/ülesannetele.
2. Töö põhiosa jaguneb reeglina teoreetiliseks ja metoodikat tutvustavaks osaks (kirjandusülevaade) ning analüüsiosaks (konkreetselt materjali analüüs). (Teoreetilised tööd struktureeritakse vastavalt teema loogikale.)
3. Iga peatüki või alapeatüki võib omakorda mõtteliselt jagada sissejuhatuses-põhiosaks-kokkuvõtteks. See aitab luua loogilist arutluskäiku ja hõlbustab nii töö kirjutamist kui lugemist.
4. Eriti oluline on et töö autor esitaks teoorias refererivate lõikude järel ka omapoolsed seisukohad (näitab oskust materjali kriitiliselt hinnata).
5. Peatükid võivad lõppeda selle peatüki järeldusi kokku võtva lõiguga, mis on

muust tekstist eraldatud punktidega (***) . Bakalaureusetöö puhul on see eriti soovitatav, kuna hõlbustab kokkuvõtte ja resümee kirjutamist.

6. Pea- ja alapeatükkide suur hulk töös jätab mulje töö killustatusest, töö vähene liigendatus raskendab töö sisu avamist. Algajat autorit võivad kimbutada mõlemad ohud. Nii pea- kui alapeatükkide proportsioonid ei tohiks omavahel olla väga erinevad.

7. NB! Erilist tähelepanu pööra teooriat ja metoodikat tutvustava peatüki ning analüüsiosa peatüki vahelisele tasakaalule (esimene võib olla teisest lühem, aga vastupidine ei ole soovitatav) ja seostatusele (analüüsiosas peavad selgelt *Juhised seminari- ja bakalaureusetöö vormistamiseks. – Teatriteaduse seminar FLKU.05.149*

3

välja tulema seosed teoorias esitatud seisukohtade, teemade, mõistetega jms.

Kokkuvõte

- Kokkuvõttes sõnastatakse töö peamised järeldused ja uurimistulemused.
- Arutletakse, kuivõrd tulemused vastavad sissejuhatuses püstitatud eesmärkidele või hüpoteesidele. Kui ei siis põhjendatakse, miks.
- Kokkuvõte esitab lühidalt ülevaate töö olulisematest tulemustest ja järeldustest.
- Kokkuvõttes antakse hinnang, kas valitud või väljatöötatud teooria/metoodika õigustas end või vajaks korrigeerimist, et jätkata uurimist perspektiivsetes suundades.
- Kokkuvõttes ei esita autor enam uusi andmeid, seisukohti või järeldusi. Kokkuvõte ei sisalda kirjandusviiteid.
- Kokkuvõtte lõpus võib autor teha ettepanekuid, kuidas antud teemat saaks edasi uurida, millised probleemid vajaksid edaspidi lahendamist jms.
- ning milliseid uusi seisukohti on võimalik nende baasil kujundada.

Kokkuvõtte pikkus peaks olema seminaritöö puhul vähemalt 1 lehekülge, bakalaureusetöö puhul vähemalt 2 lehekülge.

Resümee on töö võõrkeelne lühikokkuvõte (ingl. k *Summary*), mis on kohustuslik alates bakalaureusetööst.

- Resümee pealkiri on töö pealkiri võõrkeelses tõlkes (soovitatavalt inglise, aga võib ka muus keeles) ja selle all Summary.
- Resümee ei ole kokkuvõtte tõlge vaid sissejuhatuse ja kokkuvõtte kontsentreeritud süntees, milles antakse lühiülevaade töö eesmärkidest, uuritavast probleemist, tulemustest.
- Soovitatav maht olenevalt töö mahust 1-2 lehekülge.

Muuda maailma, sest ta vajab seda

Madli Pesti

Bertolt Brecht Berliinis

14.augustil tähistatakse suure saksa teatrimähe Bert Brechti (nagu teda siin hellitlevalt kutsutakse) 50. surma-aastapäeva. Sel puhul korraldab Brechti loodud teater Berliner Ensemble (BE) rahvusvahelise festivali (12.aug-3.sept), kuhu sõidavad kokku, külalislavastused mitmelt poolt maailmast, peetakse ettekandeid, avatakse näitusi, näidatakse filme jpm.

Väiksemalt, aga küllalt suurejooneliselt pidas Berliini Volksbühne volbriööl Brechti austamise õhtut. Kahekümnes paigas kogu majas toimusid kõikvõimalikud Brechtiga seotud kunstisündmused. Näidati teatrit, filme, loeti luuletusi, peeti kontserte, tehti performanseid ja loodi installatsioone.

Brechti öö Volksbühnes

Õhtu algas kell kuus, kui etendati kolme tunni pikkust, vaatajate vastupidamisvõimet proovile panevat Brechti. Tegemist on Volksbühne juhi Frank Castorfi uusima lavastusega Brechti noorpõlvetikist „Linnade džunglis“ (*Im Dickicht der Städte*, esietendus 23.02.2006). Kogu Brechti austus-öö jooksul oli Volksbühne rahvast pungil täis, vastupidavamad vaatasid filme ning tantsisid varajaste hommikutundideni. Imetlusväärne kogu Brechti-ürituse kaootilise korralduse juures oli see, kuidas terve maja hingas ühe ürituse rütmis. Näitlejad, kes olid eelnevalt kolm tundi laval rähelnud, suutsid jätkata energiliste performansitega ning külastajail oli võimalus kõikjal mööda teatrit nuuskida, isegi teatrijuhi paberites sorida ning tema sigareid suitsetada. Siinkirjutajal õnnestus olla väheste väljavalitute seas, kellele Volksbühne dramaturg Carl Hegemann tegi ekskursiooni teatri köögipoolle. Eesmärgiks oli jõuda Castorfi kabinetti, mis tolleks üheks ööks oli muudetud Berliner Ensemble'i juhi Bertolt Brechti kabinetiks koos kõige sinna juurde kuuluvaga. Kogu ekskursioon möödus humoorikas ja iroonilises võtmes. Mõned teatritöötajate ruumid olid muudetud Berliner Ensemble'i ruumideks 50. aastatel. Teatri külalised nägid laua taga istuvaid topisnukke ning noori näitlejaid, kes pühkisid nende pealt tolmu. Enne Brechti (Castorfi) kabinetti sisenemist tuli külastajatel kohtuda ülevoolavalt külalislahke vanaldase sekretäridaamiga, kes asjakohaselt kõigile soovijaile viina pakkus. Samas ruumis oli ka kaks noort tõsiste nägude ja punaste nelkidega pioneeri, kes aegajalt mõne teemakohase luuletuse ette lugesid või niisama kurjalt piidlesid. Sekretäridaam tutvustas sõjaegseid dokkfilme ning Brechti-aegseid fotosid seintel, ise muudkui kavalalt naeratades ning vanaaegsele rohelisele telefonile vastates: „Berliner Ensemble, Brechti kabinet kuuleb!“. Peagi ilmus teatribossi ukse vahele sigariga viipav sõrm – aeg sisse astuda. Kabinetis ootas külastajaid peaaegu identse Brechtina üks Berliini esinäitlejaid Samuel Finzi. Ruumis jooksid korraga mitu Brechtiga seotud videot. Röhitsev ja korisev Brecht ise tossutas sigareid ning lülitas üksteise järel sisse kassetimakid oma kõnedega. Rögisev Finzi-Brecht pidas siivutu kõne ühele pioneeritaridest ning seejärel paluti külastajatel lahkuda ja jätta teatrijuht üksinda sigareid tõmbama. Performanss oli lõppenud.

Öö jooksul toimus veel mõndagi huvitavat. Näiteks Araabiamaaades välja tulnud Brechti-lavastuste tutvustus, kus näidati videosid ning seletati tausta. Teatri koristajate ruumis kirjutas Rene Pollesch näidendit pealkirjaga „Austusavalikus halli kitliga leedu lavastajaassistendile“. Pollesch on Volksbühne nõ väikese maja Prateri juht ja lavastaja, kes tuleb ka Eestisse Baltoscandalile. Castorf ise oli lavastanud suure lava taga Brechti *lehrstücki* „Jaataja/Eitaja“. Suure lava peal diskuteerisid aga omavahel Brechtile väga sarnane Bertoldi-nukk ning paar näitlejat-lavastajat. Eelnevast peaks välja tulema, et Brechti ei saa kindlasti mitte pidada klassikuks, keda kõik hardalt kummardavad, kuid kes kedagi eriti ei huvita. Brecht huvitab ja on aktuaalne. Tema näidenditest tehakse lavastusi seinast-seina. Järgnevalt vaatan mõnda neist täpsemalt.

Brecht Berliner Ensemble'is

Sissejuhatajaks peab ütlema, et Brechti lavastusi tehakse Berliinis väga erinevates stiilides. Sisu on neil aga kõigil sarnane: ühiskonnakriitika, ühiskonna erinevad kihid ja nende vastuolud, töötus, inimloomuse madalad kired jne.

Brechti kants on siiski praegugi veel Berliner Ensemble, mille Brecht lõi koos Helene Weigeliga 1949.aastal ning kus esietendusi paljud tema näidendid. BE kunstiliseks juhiks on lavastaja Claus Peymann (sünd. 1937), kes sai 70ndail kuulsaks kui teravalt poliitiliste huvidega lavastaja. Seega justkui õige inimene jätkamaks Brechti traditsiooni. Kindlasti pole praeguse Peymanni poliitilised hambad enam nii teravad, kui varem, sest neid kolme Peymanni Brechti-lavastust, mida minul on õnnestunud vaadata, ei saa kuidagi teravaks või revolutsiooniliseks nimetada. Peymann küll huvitub kaasaja probleemidest, ning selleks annavad Brechti tekstid piisavalt võimalusi, kuid pigem lavastab Peymann Brechti traditsioonilise läbielamisteatri põhimõttel. Siinkohal vastandaksin selguse mõttes stanislavskilikku läbielamisteatrit brechtilikule võõritusteatrile.

Peymanni lavastused on väga hästi ja täpselt tehtud, visuaalselt huvitavad ja selge lavastuskontseptsiooniga, kuid mingit brechtilikku võõritamist neis ei toimu. Vaatajale pakutakse võimalus peategelas(te)ga samastuda, neile kaasa tunda. Kõrvaltegelased on seevastu aga alati visandlikud, esindavad mingit klassi, gruppi. Uusim Peymanni Brechti-lavastus on „Ema Courage ja tema lapsed“ (esietendus 26.11.2005). Suurepärase nimirolli teeb kõikidest Brechti-lavastustes kaasa mängiv Carmen-Maja Antoni, kelle ema Courage on etenduse jooksul arenev karakter ning mängitud parimate läbielamisteatri võtetega. Antoni Courage on väga peenelt psühholoogiliselt läbitunnetatud. Teda ei saa üheselt määratleda: ta on samaegselt nii vaene vana naine, kelle lapsed õnnelt hukka saavad, kui ka üdini paheline kasuahne vanamutt. Ehk siis vastuoluline nagu inimesed ikka. Courage veab oma vankrit ringiratast mööda kogu lava katvat sõõri: mängupaik on ümmargune, ääristatud valge randiga nagu mõni võitlustander. Peymanni lavastused on ka visuaalselt väga selged: „Courage'is“ mängivad vaid must ja valge, „Tapamajade Püha Johanna“ näeme aga ainult musti ja punaseid toone.

BEs on käesoleval hooajal mängukavas kuus Brechti näidendit, millest nelja olen ka näinud. Kolm Claus Peymanni lavastust on nii esteetiliselt kui ka sisult väga sarnased: „Ema“ ja „Tapamajade Püha Johanna“, mõlemad aastast 2003, „Ema Courage ja tema lapsed“ eelmise aasta lõpust. Lisaks on mängukavas ka legendaarne „Arturo Ui“ lavastus

1995. aastast, mille lavastas oluline saksa näitekirjanik Heiner Müller napilt enne oma surma ning kus peaosas näeme Martin Wuttket, ühte Berliini parimatest näitlejatest. „Arturo Ui“ lavastus erineb paljusi Peymanni loomingust, ehkki tüüpiliselt on seegi tehtud minimalistliku esteetikaga. Tundub, et lavastus on siiski kümne aastaga koost lagunenu ja jäänud on vaid Wuttke suurepäraselt esitatud sooloõhtu – nimegelane on ekspressiivne, hüsteeritsev, kuratlik komödiant. BE kavas on veel ka noore Brechti näidendid „Väikekodanlik pulm“ (esietendunud 2000. aastal) ning selle aasta märtsi lõpus välja tulnud „Mees on mees“.

Brecht Volksbühnes

Väljaspool BEd mängitakse Brechti Berliinis harva. Maksim Gorki teatris on mängukavas populaarne „Kolmekrossiooper“, kuid Brechti lapselaps on selle lavastanud väikekodanlikule maitsele meeldimiseks ning midagi uut lavastus ei paku. Brecht pidas näidendi kirjutamisel silmas küll väikekodanluse kriitikat, kuid just sellesama rahva hulgas sai „Kolmekrossiooper“ paradoksaalselt populaarseks.

Seevastu Berliini suurtest teatritest kindlasti progressiivseim Volksbühne on kavva võtnud juba mainitud „Linnade džunglis“. 1920ndail kirjutatud näidend räägib kahe chicagolase ähmaseks jäävast vastuolust, võitlusest elu ja surma peale. Castorf on teatavasti lavastaja, kes ükskõik millisest algmaterjalist teeb oma kontseptsiooniga sobituva lavastusi, olgu tegemist Sartre'i või Dostojevski, Williamsi või Brechtiga. Lavastusega kaasas käivas 130leheküljelises raamatus rõhutatakse Brechti näidendi võitluslikkust, võitlust mitte millegagi, võitlust võitluse pärast (Brecht oli muide ise poksifänn ning tema jaoks oli poksiring lava ja lava poksiring). Loomulikult ei unusta Castorf oma lavastuses ka tänapäeva ühiskonna alustaladele koputamast.

„Linnade džunglis“ on lava toodud umbes veerandi võrra saali sisse, lavapõrandal on ruudukujulised kõnniteeplaadid. Lavakujunduseks ei olegi Castorfi puhul tavapärane kuup või tellingud, vaid hoopis mõned maitsetud diivanid ja tugitoolid ning hiigelsuur voodi. Kogu selle kraami ees on aga kiiskavad hõbedast eest äratõmmatavad ribakardinad ning taustaks erkpunane kile. Kileseina üles tõstes ilmub nähtavale punastest neonlampidest sein. Seina sees on uks, kust paistab odavale hiina söögikohale kohane roheline neoondraakon. Lahtisest uksest tuleb kõrvulukustavat tänavamüra. Enamik tegelasi käib ringi latekspükstes ning kunstkarusnahkades. Kunstlik, kõle, urbaniseerunud maailm.

Etendus on castorflikult karjuv, vali, kaklev ning kestab kolm tundi järjest enam-vähem muutumatuna. Castorf tundub lähtuvat majandusteadlase Johann August Schumpeteri sõnadest: „Inimene tahab harmooniat, aga loodus teab paremini, mis talle hea on – konflikt.“ Volksbühnes mängitaksegi just konflikte. Mulle tundub aga, et Castorfi võib rohkem Brechti õpilaseks ja traditsioonide jätkajaks pidada kui BEs tegutsevat Peymanni. Brecht istuks kindlasti parema meelega Castorfi etenduse publikus, kus ta saaks intellektuaalselt lavategevuse üle juurelda, kui Peymanni etendusel, kus ta tunneks emotsionaalse kaasaalamise kohustust. Castorfi seob Brechtiga lisaks intellektuaalsusele, mõistuslikkuse rõhutamisele ka lõputu võõritus laval. Castorfi lavastusi vaadates pole publikul kellegagi samastuda, vaid eesmärgiks on panna vaatajad mõtlema ühiskonna probleemide üle. Castorf on ka kahtlemata eepilise teatri apologet, ta jutustab lugusid lavastades näiteks eepilisi Dostojevski romaane.

Castorfi Brechti-tõlgenduse kaasaegsust näitab ka omamoodi paradoks, millele viitab

teatri dramaturg Carl Hegemann. Brecht soovis oma võõritustehnikaga anda tuttavatele ja iseenesestmõistetavatele asjadele ja suhetele uue üllatava vaate, mis vanu arusaamu kõigutaks. Kui aga võõrituseffekt on teatris liiga tavaliseks saanud, kaotab ta oma mõju. Vaataja teab juba, mida oodata. Kui tänasel päeval tahta Brechti võõritustehnikat tõsiselt võtta, tuleb paradoksaalsel kombel võõrituseffekt ära jätta, sest just siis tehakse midagi üllatavat ja ootamatut.

Viiskümmend aastat pärast oma surma elab Brechti vaim Berliinis aktiivselt edasi. Tema näidendeid mängitakse küll kõige rohkem Berliner Ensemble'is, kuid tema teatrikunsti puudutavad ideed on nähtaval mujalgi. Saksa lavastajatele on oluline tegeleda kaasaja põletavate probleemidega. Ühiskondlikud pinged, vaeste-rikaste järjest suurenevad vastuolud ei ole vahepealsel ajal lahendust leidnud ning Brechti teravad näidendid sobivad probleemipundardele tähelepanu pööramiseks suurepäraselt. Brechti tsitaat "Muuda maailma, ta vajab seda" on veelgi paljudele teatriinimestele juhtlõngaks. Brecht ei ole tolmune klassik.

Saksa teater ilma vere ja lõgata – *Lustlik apokalüpsise lavastaja Dimiter Gotscheff*

Madli Pesti

Tühi lava. Metalne tagasein tõuseb üles, paljastades veel kaugemale ulatuva tühja lava. Taga ukse juures seisab Orgoni perekond rikaste kapitalistide ülepakutud riietuses. Liikudes moešõulikult eeslavale, istuvad nad maha. Korraga purskub lava neljast nurgast „konfetivihm“: Ameerikas sünnipäevadel kasutatavad värvilised läikivad paberid, linnid, helbed. Justkui uusaasta ilutulestik! Kestab ja kestab minuteid. Perekond Orgon istub kogu aja eeslaval ja kattub värvilise vihmaga. Vaatepilt on ülev. Vaid mõne hetkega luuakse metafoor hedonistliku kapitalistide perekonna elust. Kõik on pidu ja nali! Probleeme pole! Laseme rahahunniku ilutulestikuna õhku! (Moliere „Tartuffe“, vt ka TMK 8-9/2007)

Dimiter (omadele Mitko) Gotscheff sündis 1943. aastal Bulgaarias ning kuulub 64 aasta vanusena ilmakeelse saksa lavastajate Steini, Zadeki ja Flimmiga ühte ritta. Gotscheff on saksakeelses teatris erakordne fenomen mitte ainult oma elukäigu tõttu, vaid erinevalt nimetatud lavastajatest on Gotscheff jätkuvalt otsinguline ja teda võib vaatamata oma vanusele avangardseks nimetada. Gotscheff kujunes lavastajaks üpris tavatut teed pidi: 19-aastasena tuli ta oma veterinaarist isaga DDRi, Ida-Berliini, kus õppis alguses samuti veterinaariat, mille vahetas aga kiiresti Humboldti ülikooli teatriteaduse vastu.

1963. aastal toimus Berliinis mälestusväärne kohtumine Gotscheffi ja prantsuskeelsest Šveitsist pärit lavastaja Benno Bessoni vahel – noorest Gotscheffist sai Bessoni õpilane. Gotscheff oli näinud ühte Bessoni lavastust ning olles saanud sellest katarsise, kõndis ta lavastuse mõjul teatrisisel platsil terve öö ringiratast. Kui hommikul näitlejad ja lavastaja proovi tulid, kleepis Gotscheff end porikärbsena – nii ta ise ütleb – Bessoni külge ja enam lahti ei lasknud. Kuid pole kahtlust, et Gotscheffi lavastajatees sai kõige olulisemaks tutvuseks Heiner Müller – 1995. aastal surnud vastuoluline kirjanik, kes on siiani Saksa teatriteaduses intensiivseks uurimisallikaks ning kes on oluliselt mõjutanud pärasõjajärgset avangardsemat saksa kirjandust ja mõttelugu.

Gotscheff lavastab Saksamaal alates 1972. aastast. Aastatel 1979-1983 töötas ta ka Bulgaarias, kuid sealsetele võimudele Gotscheffi tegevus ei meeldinud, ta kuulutati dissidendiks ja tema lavastused keelati. Peagi aga kutsuti Gotscheff lavastama Lääne-Saksamaale ning alates 1985. aastast töötabki ta ainult saksakeelsetes teatrites. Ta on lavastanud külalisena paljudes teatrites Viinist Berliinini. 2005. aastast on ta palgaline lavastaja Berliini Deutsches Theater'is, mida võib pidada Saksamaa esindusteatriks.

Lavastaja kaks heinakuhja

Gotscheffi looming on rikkalik ja eripärane, nii vaoshoitud kui eksalteeritud. Tema lavastused on enamasti kõik väga eripalgelised ning see eristab teda teistest Saksa tipplavastajatest. Tavaliselt on võimalik näiteks fotode järgi ära tunda, et see on Thalheimeri külm ja šikk lava, see on Goschi lavale lõmastatud mudelühiskond või need on Castorfi eksalteeritud näitlejad jooksmas soojakute ja tellingute vahel. Gotscheffi puhul on asi keerulisem, kuid kuna selleks, et üldse mingit pilti luua, on vaja üldistada, siis jagan ma tema lavastused kahte lehte, kaheks kuhjaks. Tuleb siiski arvestada, et

igasugune üldistamine on samaaegselt lihtsustamine.

Gotscheffi viimaste aastate lavastused (olen näinud kõiki tema kahtteist lavastust alates 2004. aastast) võib laias laastus jagada kaheks. Esiteks hedonismi- ja kapitalismikriitilised ülevoolavalt eksalteeritud lavastused: Tšehhovi „Ivanov“ (Volksbühne, 2005), Shakespeare'i kaasaegse Ben Jonsoni „Volpone“ (Deutsches Theater, 2006), Marco Ferreri kultusfilmi järgi tehtud „Suur õgimine“ (Volksbühne, 2006), Moliere'i „Tartuffe“ (Hamburgi Thalia teater, 2006) ja nõukogude satiirilise näitekirjaniku Nikolai Erdmanni „Enesetapja“ (Volksbühne, 2007). Teise kategooriasse võib panna minimalistlikud, teksti süvakihtidesse puurivad ja teatrivahendeid katsetavad lavastused, mis on eranditult seotud Heiner Mülleri tekstidega: „Germania“ (Deutsches Theater, 2004), „Philoktetes“ (Volksbühne, 2005), „Hamletmaschine“ (Deutsches Theater, 2007), Aischylose „Pärslased“, Mülleri tõlke järgi (Deutsches Theater, 2006) ja Mülleri Shakespeare'i-ümberkirjutus „Anatomie Titus Fall of Rome“ (Deutsches Theater, 2007).

Pillav hedonism

Välismaalasele ja inimesele, kes saksa keelt ei valda, on atraktiivsemad esimese jaotuse lavastused, nimetagem neid tinglikult ühiskonnakriitilisteks. Kuigi nende meeleolu on pigem tume ja pessimistlik ning vaade inimkonna tulevikku illusioonitu, on neis alati mitmetasandilist ja erinevat stiili huumorit (aeg-ajalt võib naerdes saalis tooli pealt mahagi kukkuda) ning neis on hoogu ja tralli. Lisaks on ühiskonnakriitilistele lavastustele iseloomulik efektsete visuaalsete vahenditega pillamine. Gotscheffi teater on alati ka varjamatult teater, s.t et ta ei püüa kunagi varjata teatri töötamise mehhanisme – siin võib näha seost tema tühja lava armastusega.

Seda tüüpi lavastused on ka äärmiselt näitlejakesksed ja kehalised. Gotscheff on ise öelnud, et eelkõige on teatri aluskeeleks kehalisus. See kõlab vastuoluliselt inimese suust, kes on nii palju Heiner Müllerit lavastanud, sest just Müller on äärmiselt keele- ja sõnatundlik autor, aga huvitaval kombel pole Gotscheffil Mülleri tõeliselt keerulise keelega mingit probleemi. Mülleri keel läheb läbi soonte otse kehasse, ütleb Gotscheff. Mülleri keerukus tavavaataja jaoks ei seisne mitte ainult keerulises keeles, vaid ka selles, et ta on metatekstiline autor. Paljud tema tekstid on kirjutatud kas kellegi teise loomingu kommentaariks (Shakespeare, Brecht, Antiik-Kreeka autorid) või kasutab ta oma teostes rohkelt viiteid teistele tekstidele – ehk siis tüüpiline postmodernist.

Gotscheffi ühiskonnakriitilistes lavastustes on korduvalt teemasid, mis enamasti üdini pessimistlikud – näidatakse kujundlikult, kuidas ühiskond inimjuhmuse tõttu kokku kukub. Kuna aga vastandmaailma esitamine on mõjus relv, siis on need lavastused alati ülevoolavad, koomilised, kohati hüsteerilisedki. Nt „Suures õgimises“ jagub lusti ja orgiat, kuid etenduse lõpuks jõuab kohale ka üpris õudne sõnum: söögiga lõgatsmine teatris on heaoluühiskonna näkkunaermine ülejäänud nälgivale maailmale.

Tühi lava. Laest hakkab langema tulekustutusvahtu, mis särab ja sädeleb värvilise valguse käes. Vaht muudkui langeb tekitades pikki varje tagaseinale. Lava alt tuleva õhuvoolu tõttu tekib justkui vahupurskkaev. Lavapind kattub sätendava vahuga. Lavale veetakse söögiga ülekuhjatud laud. Neli meest peavad hüsteerilist söögi- ja seksiorgiat, eesmärgiks surm. Hedonistlik lavategevus – väikekodanliku ühiskonna kriitika. Etenduse hullus meenutab ukrainlase Andrei Zholdaki lavastusi ja Von Krahli Sex-Pistolsi-lugu „Ainult võltsid jäävad ellu“.

(Marco Ferreri järgi „Suur õgimine“)

Väljakutsuvad süvakihid

Sakslastele endile on väga korda läinud ka teised ehk tingliku nimetusega tekstikesksed lavastused, mis on pigem raskepärased ja pakuvad vaatajale suurt väljakutset. Nendes kasutab Gotscheff tegelasena alati monoliitset koori (mõnikord ilmub koor ka tema ühiskonnakriitilistes lavastustes), kõne on rütmiline, muutub kui muusikaks. Siin on Gotscheff järginud Heiner Mülleri mõtet, et tekst ei pea olema informatsiooni edastamise teenistuses, tekst on meloodia, mis peab saama ruumis vabalt liikuda. Neis lavastustes ongi tekst peategelaseks, puuritakse teksti struktuuri. Parimat teksti struktuuriga mängimist saab kuulda Mülleri „Hamletmaschinen“, kus üks tegelane esitab pösemikrofoni teksti, mis hakkab taaskorduma (muusikas kasutatakse terminit *loop*). Tekst hakkab kostma erinevatest kõlaritest erineva valjusega kõikjal publiku ümber. Tekib tähenduste paljus, mis omakorda peegeldab hästi kaasaja piiramatute tõlgendamisvõimalustega ühiskonda. Nii nagu tekstiga mängimisel tekivad võrdselt eksisteerivad paralleelmaailmad, eksisteerib ka inimeste maailmas samaaegselt rohkem kui üks võimalik või „õige“ valik.

Gotscheff on sisseelamisteatri vastaste eestkõneleja, tema tragöödiavastustes pole kellelegi kaasa tunda ega kellegagi samastuda. Tema teater on üksikute inimeste monoloogide teater. Tema teatris ei voola kunagi verd ega enamasti mitte ka higi ega pisaraid, olgugi et üks viimaseid lavastusi „Anatomie Titus“ on kirjutatud Shakespeare'i kõige verisema tragöödia põhjal, kus tekib laipu nagu seeni pärast vihma. Domineerib distantseerunud hoiak nii vormis kui sisus. Gotscheff järgib rohkem kui keegi teine kaasaegsetest saksa lavastajatest vaese teatri põhimõtet. Tema lavastusi võib nimetada lausa spartalikeks.

Erinevalt eespool kirjeldatud ühiskonnakriitilistest lavastustest, on tekstikesksete lavastuste keel sordiini all, kogu lavaline tegevus on surutud kindlasse, kitsasse ja selgepiirilisse raami. Kui ühiskonnakriitilised lavastused hullavad oma suurejoonelistes, tihti lustakates kujundites ja suplevad sümbolitevahus, siis tekstikesksetes lavastustes ei puudu küll kujundid, kuid tekkivaid kauneid pilte annab lavastaja publikule otsekui näpuotsaga ega raatsi neil pikemalt peatuda, ilmselt selleks, et tähelepanu tekstilt ja selle esitamiselt mitte kõrvale juhtida. Kui ühiskonnakriitilised lavastused on tempokad ja tegevus vaheldub kiiresti, siis tekstikesksete lavastuste rütm on aeglane, aga mitte veniv.

Tühi lava. Keskel kõrgub helekollane riskülik, mis toimib piiritähisena kahe sõdiva rahva vahel ning mida saab keerutada ringiratast. Näeme dokumentaalteatrit, kus jutustatakse kreeklaste-pärslaste vahelisest julmast sõjast. Sõda on täis vägivalda, kuid seda näidatakse läbi kujundite või esitatakse teksti kaudu. 22-minutiline stseen kahe teatetoojaga (Samuel Finzi ja Wolfram Koch): näitlejatehnika tulevärk, kus teksti esitatakse perfektselt rütmistatult sünkroonis, registrid vahelduvad tragöödiast farsini, pausidest hüsteerilise üle võlli naeruni. Näitlejaid ühendab kerge küünarnukikontakt, kõik ülejäänud on „free jazz“ nagu ütleb Koch. Ja Finzi lisab: „Me oleme üks aju.“ (Aischylos „Pärslased“)

Need lavastused on suurte monoloogide lavastused. Enamasti ei toimu laval tegelaste omavahelist dialoogi ega kommunikatsiooni, sündmuste käigust annavad teada pikad

sünkroonsed, tehniliselt perfektsed koorimonoloogid. Lavastuste tekstidega on tegeldud enam kui põhjalikult, seda kinnitab ehk ka fakt, et minul kui välismaalasel on võimalik igast üksikust sõnast aru saada. Gotscheff ise on sellise minimaalse teatrikeeles valikut põhjendanud tahtmisega tegelda teatri kolme põhielemendiga: näitleja, keele ja ruumiga. Siia võib ilmselt lisada ka vahelduse vajaduse – teha ülevoolavate lavastuste sekka ka minimalismi.

Nagu näha, jagunevad need kaks lavastuste gruppi Gotscheffi viimaste aastate loomingus enam-vähem võrdselt ning ka auhindu on saanud enam-vähem võrdselt mõlemad stiilid, nii teatrivahendeid pillavad „Ivanov“ ja „Tartuffe“ kui ka minimalistlik ja puhas „Pärslased“. Gotscheffi parimates lavastustes põimuvad visuaalne efektsus ja ootamatud kujundid ülitäpse tekstirežiiga.

Tühi lava. Sulni, hüpnootiseeriva muusika saatel ilmub kõikjale toss. Toss imbub välja lavapõrandast – on kui luukere kapis. Varsti katab kogu hiiglaslikku lavapinda hõljuv udu, mis kahe tunni jooksul varjab ja näitab Tšehhovi-Gotscheffi maailmas liikuvaid inimesi. „Ivanovis“ on inimesed kui vaimud, kes tuigerdavad udus. Nad on hingeliselt surnud. Nad kõnnivad üksteisest udus mööda, neil pole mahti üksteist märgata. Udu jääb peamiselt valgeks või halliks, valguse suuna või intensiivsuse muutumisega muutub lavapilt hetkega. Udu tiheneb ja hajub, liigub ees- või tagalavale. Lõpuks sooritab Ivanov (Samuel Finzi) enesetapu: ta joonistab lava valgele tagaseinale kriipsujuku, selle kätte püstoli ja väikese kuuli püstoli ja pea vahele õhku. Näitleja ise lahkub susside sahisedes lavalt.

(Tšehhov „Ivanov“)

Kerjus, almused ja tühi ruum

Saksakeelses teatriruumis on lavastajatele iseloomulik oma kindel mõttekaaslaste grupp. Ka Gotscheffil on välja kujunenud särav tuumiktrupp, kes järgneb talle riigi ühest otsast teise. Gotscheff ütleb, et tema näitlejad on talle inspiratsiooniallikaks. Heiner Müller läheb kaugemalegi: „Lavastaja on kerjus, kes elab näitlejate almusest.“

Ka lavastaja ja kunstnik moodustavad aastaid koos töötava tandemi. Gotscheffi kunstnikuks on Katrin Brack (viimase paari lavastuse juures ka Mark Lammert). Bracki loodud lavad on alati avarad ja enamasti ühe suure kujunduselemendiga, mis moodustab ka lavastuse mõttelise selgroo tõustes üldistavaks kujundiks või sümboliks (vaht, udu, kiiged). Brack loob iseseisvaid, poeetilisi maailmu, tema lavad sarnanevad *performance*-kunstile. Peaaegu igas Gotscheffi lavastuses mängiv Samuel Finzi leiab, et Bracki lava on kui poeetiline metafoor, mis päästab vaataja assotsiatsioonid valla. Huvitav on see, kuidas Finzi analüüsib Bracki loodud ruume näitleja seisukohalt. Ta leiab, et Brack loob näitlejatele maailma, milles peab alati erksana püsima. Näitleja peab ruumile reageerima, ruumiga dialoogi astuma, sellega mängima, ennast ruumis positsioneerima. Brack loob lavale elava maailma ning viib lavastaja mõtte sageli ka teisele tasandile, arvab Gotscheff ise.

Tühi ruum on aga nõudlik näitlejate suhtes, nõuab neilt intensiivsemat kohalolekut. Kuna Gotscheff kasutab oma lavastustes enamasti samu näitlejaid ja kunstnikke, on kooskõla aeg-ajalt täiuslik ja teater muutub kollektiivseks kunstiks kõige paremas tähenduses. Üheks esinäitlejaks võib pidada Samuel Finzit, kes on samuti bulgaarlane ja mängib Saksamaal alates 1989. aastast. Gotscheffi näitlejaid, ning eriti Finzit, iseloomustab

intensiivne sisemine põlemine ja lavaline kohalolek. Finzi mängib nii ühiskonnakriitilistes kui ka tekstikesksetes lavastustes. Ta võib olla nii hädine kloun kui võidukas väejuht, nii koomiline kui traagiline kuju.

Nagu lavastaja Gotscheff ja kunstnik Brack ei varja kunagi teatri toimimise mehhanisme, ei varja Gotscheffi näitlejad oma rolli. Nad esitavad rolli veidi kõrvaltvaatavalt ja kommenteeriva hoiakuga. Roll asub justkui näitleja kõrval või ees (kujundlikult kirjeldab sarnast esitust Von Krahli puhul Jan Kaus, Sirp, 9.11.2007) – seda võib nimetada saksa teatrile omaseks näitlemisstiiliks. Siit võib leida ka põhjuse, miks just Tšehhov on praegu saksa teatrites armastatuim autor. Saksa näitlemisstiil tundub Tšehhoviga hästi sobivat. Tšehhovi tegelased on tunnetest tühjaks jooksnud, neil ei ole enam ehedaid emotsioone, mida läbi elada. Saksa näitleja näitav, rolli läbipaistvust rõhutav stiil sobib selleks suurepäraselt. Mitte läbielav emotsioonitsemine, vaid näitleja poolt tegelase emotsioonide peale vaatamine (vt ka TMK 7/2006).

*Tühi lava. Laest ripub alla 40 kiike värviliste eri pikkusega nööride otsas. Kiiged tähistavad mängupaiku (nt abieluvoodi), rekvisiite (nt põrandalapid) ja sümbolit kogu lavastusele (ebakindel, muutuv, üles-alla kõikuv elu). Satiirilises-groteskses võtmes lugu vaesest väikekodanlasest Podsekalnikovist (Samuel Finzi), kelle suust kogemata väljalipsanud enesetapu-ideest tahavad kasu lõigata mitmed ametkonnad ja isikud. Podsekalnikov on gotschefflik klouni-figuur süsteemide ja ideoloogiate küüsis. Ta hüpleb, tantsiskleb, vudib, sörgib, tuiskab ringi, komistab. Jalas on tal naiste kunstnahast sandaalid, kulunud bokserid ja peas Albert-Einsteini-parukas. Podsekalnikov võtab püüsid jalast, kortsutab need kokku telefoniks ja helistab Kremlisse: „Juba väiksena tahtsin geniaalseks saada, aga mu vanemad olid selle vastu.“ Gotscheff aga tahab vaatajale kõrva karjuda, et kõik ideoloogiad, milles ohvreid nähakse kui väärtust, on tühised ja kõlavad õõnsalt.
(Erdmann „Enesetapja“)*

TULEVIKUVISIOONID VOLKSBÜHNES

Žoldak, Castorf, Schlingensief, Pollesch: Berliini Volksbühne ja poliitiline teater

Madli Pesti

14 meest ja 14 naist sammuvad kui pioneerid tühjal laval retsiteerides Shakespeare'i "Romeo ja Julia" algusvärssse intensiivse trummi saatel. Algselt lasteorganisatsiooni ühislugemist meenutav mantra muutub järjest rohkem kiriklikuks lauluks. Näitlejad riietavad end rütmiseeritult lahti, moodustavad kujundeid. Lavale ilmuvad kaks WCpotti, kuhu kõik, ikka rütmiseeritult ja kujundlikult, oma väljaheited lasevad. Peatselt püherdavad kõik 28 väljaheites ning mantra taustal asetavad püherdunud end kobarasse lava keskele toodud pruuni pappseina äärde. Valgus muutub kollakaks, pruunid kujud kivistuvad ning saadud tuleme meenutab renessansiaegset maali või hoopis Anselm Kiefferi või Jackson Pollocki omi.

(Žoldak "Romeo ja Julia. Fragment")

Euroopas pole palju lavastajaid, kes tekitaks niivõrd vastakaid arvamusi kui ukrainlane Andrei Žoldak (43). Temast vaimustutakse hullunult ning tambitakse põrmu sama hullunult. Miks peaksime aga sellest "hullust" ukrainlasest teadma? Sest ta kirjeldab meile – vaatajaile midagi, millest me varem teadlikud ei ole olnud ning seda kui mitte ennenägematus, siis kindlasti harvaesinevas teatrikeeles. Sarnase vaimsusega ühiskondlikke *Gesamtkunstwerke* loovad teisedki Berliini Volksbühne teatriga seotud lavastajad Frank Castorf (55), Christoph Schlingensief (45) ja Rene Pollesch (43).

KÜLM TULEVIKUTEATER: HÄVITADA ENNE KUI EHITADA

Andrei Žoldaki lavastused põhinevad küll tuntud näidenditel (nt "Hamlet", "Romeo ja Julia", "Kolm öde" või "Kajakas," mida Eestiski näidatud), aga algmaterjalist vormib ta alati ilmeksimatult žoldakliku totaalse teatri. Shakespeare'il põhinev "Romeo ja Julia. Fragment", mis Žoldakil lõpuks Berliini Volksbühnes välja tuua õnnestus, on isegi üllatavalt truu algmaterjalile: kahe pere vaen ja armastusliin on äratuntavad.

Algmaterjalist ebatraditsiooniliselt kaugele minek ühendab teda ka teiste siin tutvustatavate lavastajatega: nad kas väänavad algmaterjali oma idee teenistusse (Castorf) või loovad idee edastamiseks ise materjali (Schlingensief ja Pollesch).

Andrei Žoldak sündis 1962. aastal Kiievis intelligentide perekonnas. Õppis Moskvast filmi ning Anatoli Vassiljevi juures teatrit. Alates 1990ndate algusest lavastas põhiliselt Kiievis; 2002. aastal pakuti Žoldakile Harkovi Taras Ševtšenko nimelise teatri direktori kohta. Teater asub Ida-Ukraina tööstuslinnas ning oli tol hetkel üsnagi silmapaistmatus olukorras. Teatri kõrgajaks olid aastad 1926-33, kui seal töötas ukraina teatriuuendaja Les Kurbas. Žoldak viis teatri küll kunstilisele kõrgtasemele ning tema lavastused võitsid välisfestivalidel auhindu, kuid direktori ja kunstilise juhi kohta jagus talle vaid kaheks aastaks. Žoldaki lavastus "Romeo ja Julia. Fragment" keelati poliitilistel põhjustel võimude poolt ära ja seda pärast nn oranži revolutsiooni, kus lootus demokraatiale ja sõnavabadusele oli suur. Žoldak sõitis Harkovist Berliini, kus sarnase mõttemaailma ja kunstimõistmisega Frank Castorf (1992. aastast Volksbühne juht) pakkus ukrainlasele oma teatris võimalust lõpetada "Romeo ja Julia" ning tuua sealsamas välja ka uus

lavastus “Medea in der Stadt” (Euripidese tragöödia ja Saksa tähtsaima 20. sajandi teise poole näitekirjaniku Heiner Mülleri “Medeamaterjali” põhjal; esietendus 16.11.2005). Žoldaki armastus filmi vastu kajastub tema teatriloomingus: lavastused on enamasti stseenilise, mitte narratiivse ülesehitusega ning oma visuaalsuselt meenutavad tihti *arthouse*-filmi. Anatoli Vassiljevilt Moskvast õppis Žoldak aga ranget distsipliini ning ülinõudlikkust näitlejatöö ja -tehnikas. Žoldak näeb ennast teatrimaailmas pioneerina, kes nõuab näitlejalt kõige oskamist ja mängimist. Oma lavastustega teeb ta proove kümme tundi päevas lubades näitlejatele vaid ühe lühikese pausi.

Žoldak on välja töötanud oma reeglite ja nõudmiste süsteemi. Neis on näha mitme 20. sajandi teatriuudaja ideede sünteesi: meyerholdilikku füüsilisuse ja täpsuse nõuet, grotowskilikku vaimse tasandi rõhutamist ning laiemas mõttes universaalsuse nõuet nagu Gordon Craigil. Mõned näited Žoldaki reeglitest:

- universaalne näitleja on paradoksaalselt nii lahke, optimistlik ja avatud kui ka kinnine ja külm sõdalane;
- tal on kontakt kõrgema vaimuga, kust ta saab oma energia;
- ta kontrollib oma keha;
- ta valdab etenduse ajal oma hingamissüsteemi;
- näitleja on võimeline mängima kõike: meest, naist, kappi, lindu;
- ta on võimeline esitama erinevaid teatristiile.

Žoldaki teatrimaailma sobituvad hästi sellised nimed nagu Magritte ja Dali, Pina Bausch ja Robert Wilson, Fellini, Artaud ja Grotowski -- segu groteskist, sürrealismist ja rituaalist. Wilsoniga ühendab teda visuaalne minimalism ja selgus. Artaud’ julmuse teatri ja ülima intensiivsuse ideed sobituvad samuti hästi Žoldaki teatrimõistmisega. Žoldak lõhub klassikalise teatri reegleid ning põimib filmi (fellinilikud tsirkuse- ja karnevalisteedetika stseenid) ja maalikunsti (stseenid laval sarnanevad Magritte’i maalidega). Žoldakil on põhjalikud teadmised kunstiajaloo (laiemalt) ning kaasaegsest popkunstist (kitsamalt). Välja tulebki midagi, mida kõige paremini seletab Wagneri *Gesamtkunstwerki* mõiste.

Eeslaval kolm tuba Harkovi tornmaja kaheksandal korrusel. Vasakpoolses toas sööb heinu elus lehm. Hiljem on laval ka papist lehm, mida lüpstakse ja seejärel pooleks saetakse. Toad on mittemidagiütleva mööbli tihedalt täidetud. Ilma koheselt adutava põhjuseta hakkab Kreoni esitav näitleja süvenenult ja mõõdetult asju loopima. Kõigepealt viskab ta tagaseinas asuvast aknast välja toolid, seejärel diivani, laua, teleka, vanni. Kogu tegevuse helitaustaks on kõrvulukustavad kukkumismütsatused, sest tegemist on ikkagi kaheksanda korrusega. Ka külla tulevad inimesed loobitakse üksteise järel aknast välja kui mittevajalikud esemed. Stseen kestab ja kestab.

(Žoldak “Medea in der Stadt”)

Žoldaki lavastustes osalevad tihti kümned näitlejad, lavakujundus on minimalistlik, külm ja moodne, tavaliselt monokroomne: ka värvid loovad tähendusi. Kostüümid on samuti stiilsed, range joonega, minimalistlikud ning loovad oma värvi ja vormiga tähendusi; kohati on Žoldaki näitlejad kui hüsteerilisel moedemonstratsioonil. Näitlejad Žoldaki teatris eksisteerivad võrdsetel alustel rekvisiitidega. “Meie tulevik vajab super-inimest, ülimarionetti,” ütleb Žoldak. Laval näeme palju loomi, mis enamjaolt on topised või plastmassist tehtud, ühel juhul ka päris lehm; palju on lapsi, mänguasju, vägivalda ning kordust igas elemendis. Muusika mängib lavastustes olulist rolli nii atmosfääri kui ka

tähenduste loojana ning see varieerub barokkmuusikast Rammsteinini. Moskva teatrikriitik Roman Dolšanski on öelnud Žoldaki lavastuste kohta tabavalt, et need “meenutavad unenägu, ainult et mõnikord ei tea, kas tahaks, et see kiiresti lõppeks või kestaks igavesti.” Tõepoolest, loogiliste füüsikaseadustega pole Žoldaki teatris midagi peale hakata: toad keeravad ennast publiku silme all 360 kraadi, pidusöögid toimuvad looduseaduste vastaselt täiesti viltu (näeme pidusööki justkui ülalt vaates, tegelikult on laud ja sööjad lavapõrandaga risti).

Žoldaki lavastused ei ole enamasti ülitõsised, suhteid naeruvääristades ja tõsiste asjade üle lollitades üllatab ja hämmastab ta vaatajaid oma huumoriga. Lõbusa koore all võib aga just lavastuses “Romeo ja Julia” näha tõsiseid teemasid nagu poliitiline vastutus tänapäeva maailmas ning eelkõige tõsist muret oma kodumaa Ukraina ja laiemalt kogu maailma pärast. “Romeo ja Julia” teine vaatus on täielikult pühendatud poliitikale. Videoekraanil näeme lõike ja tegelasi Ukraina oranžist revolutsioonist, samuti poliitikuid kogu maailmast. Lavalise tegevuse kaudu naeruvääristatakse kildkondlikku kemplemist ja levinud onupojapoliitikat. Samuti viidatakse inimkaubanduse problemaatikale. Lavastus “Medea in der Stadt” tegelebki just inimkaubanduse, täpsemalt laste müümisega. Ka lapsi visatakse aknast välja, küpsetatakse taignas, uputatakse ämbrisse. Volksbühne dramaturg Carl Hegemann küsib: “Kui me lapsi enda jaoks enam ära kasutada ei saa, siis miks peaksime me neid paremini kohtlema, kui kõiki teisi üleliigseid asju meie kapitalistlikus omamisele orienteeritud maailmas?” Kuid lapsed Žoldaki Medeia-loos mängivad samaaegselt nii täiskasvanuid kui ka lapsi. Nad on rietatud kui täiskasvanud ja nende hoiak on täiskasvanulik, kuid nad on valges, puhtad ja süütud. Etenduse lõppedes tulistavad lapsed surnuks kõik, mis veel liigutab: nii oma ema ja isa kui ka kõik kaastegelased, isegi mustades rüüdes lavatöölised ei pääse. Seejärel väljuvad lapsed saalist, ning publik jälgib videolt, kuidas poiss ja tüdruk Volksbühnest väljuvad, metroosse astuvad ning raudteejaama Kiievi rongile sõidavad. Kuid me ei tea, kas see, mida me nägime, oli Medeia õudusunenägu või laste soovunelm või lavastaja pakutud illusioonitu lahendus.

Vastandades tõsiseid ideid iroonia ja satiiriga, rõhutabki Žoldak olukorra tõsidust. Näiteks ülalpool kirjeldatud aknast-välja-loopimise stseeni kaudu kommenteerib ta kaasaegset vägivaldset ühiskonda selle vägivaldse ühiskonna enda keeles. Mitte miski ei kehti enam, mingeid reegleid ei ole, välja võib visata kõik: armastuse, perekonna, lojaalsuse, põhimõtted, ideoloogiad. Žoldak rõhutab, et enne millegi uue loomist tuleb lõhkuda kõik vana. Esitatakse viiteid multifilmidele (nt “Nu pogodi”) ja arvutimängudele, mis kasvatavad kaasaegseid noori. “Medeia” lõpuminutid on otseselt poliitilised ja intrigeerivad ning mitte nii üheselt mõistetavad. Žoldak on ise Medeia-lugu kommenteerides öelnud, et tema jaoks on selles loos kõige olulisemateks teemadeks perekonna häving ja eitamine. Medeia ja Iasoni lapsed distantseeruvad kõigest: emast, isast, linnast, isegi teatrist. Kas siin näitab Žoldak meile tulevast generatsiooni? Kuna Žoldaki teatritegemise eesmärk on leida uusi vorme ja väljendusvahendeid, siis kohtab tema vaatajate hulgas ka täielikku mõistmatust. Kultuuriteemalistes artiklites üliharva kohatava vihase energiaga leitakse Žoldaki teater ka täiesti mõttetut olevat. Tõsi, kummaliste ja harjumatu ideede vool on Žoldaki teatris lõputu ja pärast nelja tundi ka ülimalt väsitav. Kummaliste seoste võrgustikus võib asja juhtmõte jääda hämaraks ning lavastajale saab ette heita trikitamist, mängitsemist ja kindlasti esteetitsemist.

KUNST KUI HAIGUS

Berliini Volksbühnele on iseloomulik, et kõike, mida seal tehakse, tehakse suurima pühendumusega. Vaataja ei pruugi küll nõustuda pakutavaga, sest lavastused on tihti väga ebatraditsioonilised, karjuvad, intensiivsed, pretensioonikad, kuid tõenäoliselt on iga vaataja aeg-ajalt imetlenud, millise veendumusega kõike esitatakse.

Kasutan edaspidi ühiskonnakriitilisest teatrist kirjutades teadlikult mõistet “poliitiline teater,” mis vastab täpsemalt kirjeldatavale teatristiilile (nagu teraselt märgib ka Juhan Ulfsak Eesti Ekspressis (11.01.06): “Sotsiaalse teatri all mõistetakse (...) üldjuhul teatrit, mis tegeleb mingisuguse sotsiaalse programmi või rehabilitatsiooniga – kaasab vaimupuudega inimesi, kogub annetusi või annab lihtsalt tasuta etendusi.”) Sellist määratlust järgides kuulub sotsiaalse teatri alla näiteks Christoph Schlingensiefi “Kunst und Gemüse” (eestindatuna näiteks “Kunst ja kapustnik” või “Kunst ja jama”), kus laval just nimelt puudega inimesed, kuid samaaegselt on tegemist ka poliitilise teatriga.

Lava on täis kõikvõimalikku kola. Eeslaval biidermaierlik elutuba kaunilt nikerdatud laua, toolide ja diivaniga. Paremal ääres must klaver. Põrandal pärsia vaip ning stiili juurde kuuluvad nipsasjakesed. Tagalaval kõrgub amorfne teraskonstruksioon. Eeslava vasakul ja paremal äärel ekraanid. Saali esimeste ridade keskel voodi, kus seljaga publiku poole lamab etenduse kõige tähtsam osaline: halvatud naine, kes saab liigutada vaid silmi. Voodi külge on kinnitatud laserkaamera ja arvuti. Laserkiire abiga toksib naine lauseid, mis ilmuvad ekraanile publikule lugemiseks. Tagalava konstruksiooni kõige kõrgemale korrusele ilmuvad kaks valgest riidest torni, näitleja peksab nõõri otsas tilpnevat valget papist lennukit riidest tornide pihta.

(Christoph Schlingensief “Kunst und Gemüse”)

Sakslased ütlevad, et Schlingensief on muutunud omaette märgiks ja tähenduste kogumiks. Schingensief tähendab midagi skandaalset, piirekompavat, jahmatavat. Näiteks pidas politsei Schlingensiefi kinni 1997. aasta Documenta X festivalil, sest ta kasutas ühel performance’il silti “Tapke Helmut Kohl!”. Schlingensief ei ole ainult lavastaja, vaid ka režissöör, telesaate juht, kolumnist ja kunstnik (tema mitmekülgetest ettevõtmistest saab aimu ülipõhjalikult koduleheküljelt www.schlingensief.com). “Kunst und Gemüse” (esietendus 17.11.2004; kutse Berliini *Theatertreffen*ile 2005) on mitmes mõttes volksbühnelik lavastus ja teenib samuti auga välja määratluse “Gesamtkunstwerk”. Laval on kõike ja palju, viidatakse kunsti- ja filmiajaloole; tavaliste näitlejate kõrval on laval ka puudega näitlejad. Schlingensief lavastab Arnold Schönbergi 1930.aasta ühevaatuselise ooperi “Tänašest homsesse”. Schlingensiefi idee lähtub Schönbergi muusikast: näitlejad tähistavad Schönbergi muusikale aluseks olevaid kahteteist tooni. Ülim eesmärk oleks justkui leida teatripärase vaste Schönbergi muusikale või abstraktsele kunstile, mida ka laval palju eksponeeritakse. Näitlejad esitavad kiiresti vahelduvaid ooperi- ja kabareestseene kohati groteski kalduvas võtmes.

Mustanahaline Hosea Dzingirai Namiibiast, “Kunst und Gemüse” lavastajaks nimetatu, kutsub näitlejad ükshaaval lavale. Musta kardina tagant voolab lavale üsna kirev seltskond. On mehi ja naisi, peenikesi ja pakse, lilliputte ja hiiglasi. Need näitlejad tähistavad Schönbergi kahteteist tooni, igaühel on oma nooti tähistav silt kaelas: C või Fis või H kuni viimasena ilmub W: Wiederholungselement (korduselement). W kui

Wagner, W kui Wir (meie). Kooris hakatakse laulma: "We are the world / we are the children".

(Christoph Schlingensief "Kunst und Gemüse")

Ühiskonna kitsaskohtadele tähelepanu pööramine on ka kindlasti Schlingensiefi eesmärk. Amüotroofilise lateraalskleroosi (ALS) all kannatav Angela Jansen (kes lamab voodis ning jälgib ja kommenteerib kogu etendust) on intervjuudes öelnud, et Schlingensiefi lavastus on selle haiguse ideaalne esitus. Laval kiiresti vahelduvate piltide värvikirevus, terroriseeriv toon ja arulage kaos näitavatki selle närvihaiguse olemust. ALS kui haigus ja laiemalt puudega inimeste laval esitamine tekitas Saksa meedias palju vastukaja ning Schlingensiefi hariv eesmärk sai kindlasti täidetud. Kõige tuntum ALSi põdeja maailmas on Stephen Hawking. Samuti põeb ALSi tuntud Saksa maalikunstnik ja Schlingensiefi sõber Jörg Immendorf. Viimaselt pärineb ütlus: "Vaenlane istub minu sees, ta õgib kindlust seestpoolt."

Angela Janseni öeldud lausest: "Ma ei ole haige, ma ei saa ennast lihtsalt liigutada," saab lavastuse moto. Doktor Schlingensief tundub panevat selle diagnoosi just patsient Teatril, mis aga näitab lavalt ennast siiski väga elava ja erksana ilmselt vaid tänu filmi-muusika- ja kunstitsitaatidele. Et mitte lõpetada oma eksistentsi, peab teater Schlingensiefi järgi muutuma teiste kunstidega ühtseks totaalseks *Gesamtkunstwerk*iks.

INTELLEKTUAALSE TEATRI VÕIDUKÄIK

Lava on täis mitmekorruselist sopilist raudkonstruktsiooni, kuhu erinevate kirevate seinte taha mahub kümmekond mängupaika. Lavakujundust iseloomustab nõ prügiesteetika. Metallkonstruktsioonist vasakul asub valge ehitustööliste soojak. Siin ja seal vilguvad neoonlambid. Kostab vaibumatut kisa, kära, kolinat. Laval ei ole kedagi, aga videoekraanil toimuvad tegelastevahelised mõõduvõtmised ülima intensiivsusega. Aegajalt tormavad-koperdavad eksalteeritud näitlejad üle eeslava ühest varjatud mängupaigast teise.

(Frank Castorf "Kuritöö ja karistus")

Dostojevskist inspireeritud "Kuritöö ja karistuse" (esietendus 6.10.2005; Castorfi neljas Dostojevski-lavastus) lavakujundus ja atmosfäär võiksid kuuluda peaaegu ükskõik millisele Castorfi lavastusele: ta lavastab justkui kogu aeg ühte ja sama lavastust. Kunstnikuks on Castorfil enamasti Bert Neumann, kes teeb koostööd ka René Polleschiga ning kelle loomekäekiri on selgesti äratuntav. Nähtud lavastuste reas eristub "Räpased käed" ("Schmutzige Hände" J.-P.Sartre'i järgi), mis esietendus ka juba 1998.aastal -- puhas ja minimalistlik lava (kunstnik Hartmut Meyer) on selges vastanduses Castorfi hilisemate töödega.

Castorf on saksa teatrist võibolla kõige pühendunumalt tegelenud poliitilise teatriga. Tema teatrikeel on lärmakas, karjuv, intellektuaalne, tugevalt viiteline. Castorf lavastab küll alati tuntud materjale (nt Bulgakovi "Meister ja Margarita", Anderseni "Lumekuninganna", Eestiski nähtud "Lõpp-peatus Ameerika" T.Williamsi "Tramm nimega Iha" järgi), kuid pöörab kõik lavastused oma idee teenistusse. Castorf kasutab laval peaaegu alati *live*-videot. Tekib küsimus, miks ta filme ei lavasta, sest näiteks "Kuritöö ja karistuse" 4-tunnisest lava-ajast üle poole on video. Need on vaataja eest varjatult toimuvad *live*-ülesvõtted. Lavastaja tundub mängivat mõttega, kus lõpeb teater

ning kas see, mis seejärel algab, on film. Huvitav on ülekuulamisstseen Porfiri Petrovitši ja Raskolnikovi (Castorfi põhinäitleja, suurepärase Martin Wuttke) vahel, mis kestab vähemalt 20 minutit videona, näitlejad asuvad ehitustööliste mõeldud soojakus. Stseen on jõuline ja ühena vähestest süvapsühholoogiline, väga täpse tekstirežiiga; iga videokaadergi on millimeetri täpsusega paika lavastatud.

Castorfi lavastused on küll tohutult põnevad, tihedad ja täis lõputut energiat, kuid äärmiselt mõistuslikud. Kõiki ideid esitatakse vaatajale läbi mõistuse ja läbi intensiivse mõtletegevuse. Siit koorub välja ka vahest suurim erinevus Andrei Žoldaki teatriga: kui Žoldak üritab puudutada vaataja sisemisi tunde või alateadvust, siis Castorf sellele ei apelleeri.

Castorfi lavastused käsitlevad ikka ühiskonda ja selle kriitikat. “Kuritöö ja karistus” kirjeldab sotsiaalset alamkihti suhteliselt groteskset võtmes. Lavastuse “Mestri ja Margarita” üks teemasid on tõdemine, et enamik inimesi ei taha reaalse maailma lagunemisest midagi kuulda, vaid vaatab probleemidele näkku ainult telekaekraanil. Castorf üritab meid passiivsusest üles äratada.

Castorfi lavastustele kriitiliselt mõeldes võib leida samuti sarnasusi Žoldakiga: ideede üleküllus väsitab publikut ning vaataja ei tea enam, millisest vihjest ja viitest kinni hakata ning kus on lavastust läbiv mõte. Liigne kaootilisus ei aita asja sisulisele mõistmisele kuidagi kaasa. Ka on Castorfi teater niivõrd intellektuaalne, et poliitilise teatri maailmaparanduslikud ideed võivad emotsionaalsest küljest panna õlgu kehitama.

KAPITALISTLIK ETTEVÕTLUSTEATER

Veidi teistsugust, kuid samadel ideedel põhinevat teatrit teeb Volksbühne nõ väikeses majas Prateris lavastaja ja näitekirjanik René Pollesch (Prateri juht alates 2001). Pollesch, nagu ka Castorf, Schlingensief ja paljud teisedki saksa lavastajad, omab praktilise teatrihariduse kõrval ka teoreetilist haridust. Õppis Giessenis, kus muu hulgas oli ka Heiner Mülleri õpilane.

Ka Polleschi teater on lärmakas ja ühiskonnakriitiline. Esteetiliselt seob Castorfi ja Polleschi lavastusi kunstnik Bert Neumann. Lavaesthetika on äratuntavalt sarnane: kitsilik, viiteid popkunstile, televisioonile, prügieesthetikale.

Polleschile on omane segada meelelahutuslikku meediat ja akadeemilisi diskursusi. Tema - nagu ka teiste ülalpool kirjeldatud lavastajate - teatrit võib nimetada hüsteeria teatriks ning nad kõik kasutavad oma ideede edastamisel agressiivseid vahendeid. Polleschi lavastused baseeruvad Ladina -Ameerika teleseepidel. Sinna juurde monteerib ta teemad nagu globaliseerumine, marketing, võrgustumine, mida Pollesch erialastest raamatutest tsiteerib. Kokkuvõttes moodustavad need kaks vastandlikku poolt satiirilise dialoogi. Tegelased ei suuda vältida rääkimist globaliseerunud maailma ettevõtlus-žargoonis, sest see maailm määrab nende rolli ja olemuse.

Poststrukturealistlikest teooriatest teadlikuna ei leia Polleschi tekstidest individualiseeritud tegelasi või narratiivi. Karakteriarendust laval ei toimu: tegelased räägivad populaarsete ettevõtluse arendamise raamatute lausetega. Pollesch tundub tunnistavat deleuze'likku teaduse ja poesia võrdsust. Pollesch on väga teadlik keelest kui meediumist sotsiaalsete rollide ning maailmakorra kirjeldamisel. Selline keelekeskne ühiskonnakriitilisus eristab teda Castorfist ja Schlingensiefist.

Nagu mainitud, kasutab Pollesch oma tekstide ja lavastuste baaselemendina seebiooperit. Aastatel 2003-2004 kirjutas ta globaliseerumisteemalise tetraloogia “Telgi saaga”, mille

ühe osa pealkiri on “Telefavela”: *favela* kui vaeste eeslinn ja *telenovela* kui seebiooper. Teise osa pealkirjaks on Baltoscandalil näidatud “Pablo in der Plusfiliale”, eesti keeles näiteks “Paavel Säästumarketis”. “Telgi saagat” hakkas Pollesch kirjutama 2003. aastal Brasiilias viibides. Lavastustes puudub selge narratiiv. Seebiooperlikud tegelased räägivad kitsilikult oma suhetest või tsiteerivad hüsteeriliselt (populaar)teadustekste. Näitlejad samal ajal brechtlikult kommenteerivad oma tegelast ning enamikes lavastustes on laval ka süžeeväline suflöör. Teemadeks kapitalism, raha võim ja petmine, suhted tänapäeva maailmas.

LAHENDUSED?

Iseloomulik on, et ühtegi nähtud lavastust ei saa kuidagi pidada meeldivaks, vabastavaks või kergeks. Suhe publikuga tundub olevat kuidagi veidralt kahetine. Teater ei eksisteeri küll ilma publikuta, kuid need lavastajad ei tundu oma publikust hoolivat. Ühest küljest siiski. Käsitledes ühiskonnale valusaid teemasid tahavad kõik neli vaataja silmi avada ja avardada nende maailmapilti. Teisest küljest aga paneb neli kuni viis tundi pikk etendus (Žoldak ja Castorf) ka kõige kannatlikuma vaataja proovile ning saali tühjenemine etenduse käigus ei ole haruldane ka kõiksugu hullustega harjunud Volksbühne publiku puhul. Viis tundi järjest samas tempos ideede pritsimine väsitab vaataja lihtsalt ära ning ideede-lavastusvõtete rohkuses läheb mõnikord asja peamõtte või juhtliini kaduma. Võibolla mängib siin rolli ka väga keeruliste mõttemudelite kasutamine, sest lavastajad orienteeruvad nii teatriteaduses, filosoofias, kunstiajaloo kui kirjanduses ning mingeid lihtsaid ja üheselt arusaadavaid lahendusi ei pakuta.

Kõiki nelja seob ka sarnane lavaesthetika. Nimetama peab seda postmodernistlikuks, sest segatakse erinevaid teatritegemise viise ning viidatakse erinevatele elu aspektidele nii kultuuris kui majanduses väljaspool teatrit. Ukrainlane Žoldak eristub siin selgema minimalismiga. Kui saksa lavastajate puhul on lava tavaliselt üle kuhjatud kõikvõimalike pop- ja meediamaailma ikoonidega, siis Žoldaki lavaesthetika on peenem ning viidatakse erinevate ajastute kunstile. Näiteks lavastus “Monat der Liebe” (“Armastuse kuu” Turgenevi “Kuu aega maal” põhjal) koosneb natüürmorte meenutavatest stseenidest, kus sürrealistlike ideede voolamine tundub lõputu.

Ühendavaks märksõnaks on kindlasti ka “grotesk” -- groteskseid ja satiirilisi võtteid kasutatakse ohtralt just näitlejamängus. Näitlejad on aga nende jaoks (veidi liialdatult) võrdestatud rekvisiitidega. Enim on seda märgata Žoldaki puhul, kus psühholoogiline rolliareng on täielikult taandatud, kuid sama toimub tegelikult ka Schlingensiefli ja Polleschi teatris -- näitlejad esitavad mingit konkreetset omadust või kõige enam karakterit, mis teenib lavastaja ideed. Ka Castorfi näitlejad on laval hüsteerikud, kuid tema lavastuste nelja-viie tunni sisse mahub tavaliselt ka mõni psühholoogilise arenguga stseen ning aeg-ajalt on peategelased (nt Raskolnikov) psühholoogilise arenguga. Seega, näitlemisstiil on kõigi nelja puhul groteskne, võõritav, hüsteeriline, ka metateatraalselt kommenteeriv. Samastuda kellegagi ei ole, tegelaste ideed jõuavad kohale läbi iga vaataja intensiivse mõtetegevuse.

Iseloomulikuks ühendavaks jooneks on etenduste üldine jõuline ja intensiivne atmosfäär. Vaataja tunneb ennast tümitatuna sellest agressiivsusest, mis lavalt saali voolab. Lavaenergia ei ole kuidagi vabastav või vaatajatesse energiat süstiv. Säärane jõulisus on füüsiliselt ja vaimselt väsitav, sest ka vaataja aju tegeleb kogu aeg lavamärkide lahtikodifitseerimisega -- lavastajate käekiri ei ole kergesti loetav.

Karjuva ja agressiivse vormi taha vaadates võib siin käsitletavate lavastajate töödes näha tõsist muret tänase maailma pärast. Lavastajad arvavad, et kõige õigem selle mure väljendamiseks on leida vorm, mis vastaks kaasaegse maailma agressiivsusele, mitmekülsusele, jõhkrulele ja küünilisusele. Nende poliitilisus ja ühiskonnakriitilisus ei väljendu üldjuhul mitte vastandite rõhutamises, nagu seda teeb ka Volksbühnes lavastav Christoph Marthaler, kus vaikse ja peene huumoriga aetakse samuti ühiskonnakriitilist joont. Castorf, Schlingensief, Pollesch ja Žoldak kasutavad aga sellesama maailma lärmakust kirjeldamiseks probleeme ja kitsaskohti. Siiski ollakse ühiskonnakriitilised ka läbi vastandava huumori, kuid see nali on enamasti naeruvääristav, küüniline ja külm. Vaataja leiab end lõbustatud olevat, kuid mõne aja pärast jääb talle naer kurku kinni. Volksbühnele üldiselt ning eriti Žoldakile on oluline ka üldine mõtte- ja sõnavabaduse eest võitlemine ning selle vajaduse rõhutamine. Kõigil on veel selgelt mees tsenseerivad DDRi ajad ning tundub, et tänapäeva Ukrainaski on probleeme kunstnike eneseväljendusvabadusega.

Nähtud lavastustest oli siinkirjutajale kõige veenvam Andrei Žoldaki “Romeo ja Julia”, kus just lavastuse teises vaatuses oli suudetud ühendada intellektuaalsus ja emotsionaalsus. Videona näidati maailma poliitikuid ja katastroofe, laval esitati prostituute, inimkaubandust ja kõikvõimast Ameerika onu. Mõneks ajaks oli selge lavastaja hoiak ning, vaatamata naljakale ja lähedale lavategevusele, selge probleemitunnetus ja mure. Üldjoontes on sellise kärarikka poliitilise teatri võimaliku vähese mõju põhjus üleküllasuses. Polleschi ja Castorfi, tegelikult ka Žoldaki ja Schlingensiefi lavastused on igas mõttes niivõrd küllased, et vaataja ei suuda seda kõike vastu võtta. Selgem kese tuleks ainult kasuks.

Kas selline poliitiline teater üldse mõjub? Kas lavastajate taotlused jõuavad kohale? Raske on sellele objektiivselt vastata, sest lähtuda saab ainult isiklikust kogemusest. See kogemus ütleb, et jah, nad suudavad vaataja küll mõtlema panna, kuid emotsionaalne kaasaelamine jääb nullilähedaseks. Ilmselt on siin tegemist liigse intellektuaalsusega, mis juba eos hävitab igasuguse kaasaelamise võimaluse. Vaataja peab oma mõistust appi võttes dekodeerima lavategevuse ning mõistma, et küll kaasaegne maailm on kole. Kuid kui emotsionaalset kaasaelamist ei võimaldata, siis on liig arvata, et vaataja muutub kuidagi paremaks inimeseks ning hakkab rohkem hoidma planeeti, millel ta elab. Kas pakuvad nad ka mingeid lahendusi? Mulle tundub, et mitte. Hoiak on külm ja illusioonitu.

Kolme peaga lohe: Rimini Protokoll – teater või mitte?

Kas Rimini Protokoll teeb mitte-teatrit, kus esitatakse mitte-draamat ja mängivad mitte-näitlejad? Kui uskuda paljude artiklite pealkirju, siis jah. Ent teist samapalju kirjutisi on pealkirjastatud hoopis nii: „Elu keeb: Rimini Protokoll teatrimaailma vallutamas“ või „Rimini on kuumim, intelligentselt üllatavaim, mida on rahvusvahelisel teatril praegu pakkuda“. Kuidas saab korduvalt kõrgelt auhinnatud lavastajate kooslus olla samaaegselt nii resoluutselt eitatud kui vaimustatult imetletud? Vastuolulised hinnangud ongi Rimini töödele iseloomulik. Kes vihkab, kes armastab – külmaks ei jää keegi.

Saksa-šveitsi vabakutseliste lavastajate grupp Rimini Protokoll tegutseb koos alates 2000. aastast. Gruppi või ühendusse kuuluvad kolm Giesseni Rakendusliku Teatriteaduse Instituudi lõpetanud lavastajat Helgard Haug, Stefan Kaegi ja Daniel Wetzel, kõik vanuses 36-39. Andrzej Wirthi poolt 1982. aastal loodud Giesseni kool on siiani saksakeelses maailmas ainus, mis ühendab teatripraktika ja –teooria ning kus pühendatakse eelkõige kaasaegsetele ja eksperimentaalsetele teatrivormidele. Teiste hulgas on Giesseni koolist pärit ka Rene Pollesch, She She Pop, Showcase Beat Le Mot ja Gob Squad – kõik Eesti publikule tuttavad või peagi tuttavaks saavad teatritegijad. Rimini lavastajad töötavad nii paaris kui kolmekesi, aegajalt teevad ka sooloprojekte. Lisaks suurtele, kolme lavastaja koostöös sündinud lavastustele loob Rimini palju ka väiksemaid, ühekordseid projekte, kuuldemänge, audiotuure, kohaspetsiifilisi *performance*’eid jms. Kolmel lavastajal ei ole tööprotsessis väljakujunenud rolle, nende lavastustes osalejad pole professionaalsed näitlejad, vaid eksperdid konkreetse lavastuse teemadel ning nad mõjutavad lavastust sama palju kui Haug, Kaegi ja Wetzel ise. Rimini Protokoll nime sünnilugu on üpris lustlik ja mänguline. Nad palusid ühel tuttaval poeetil aidata nime valida. Viimane kirjutas lavastajate nimetähedest luuletuse, millest ei olnud palju abi. Luuletus oli aga kirjutatud paberitükile, millel seisis „Herfordi kviitung“. Siit saadi lõpuks idee nime panemiseks. „Kviitung“ kõlas küll kuidagi negatiivselt ning keegi ei teadnud, kus asub Herford, aga nüüd tahtsid lavastajad nime, mis ühendaks mingit kohta ja mingit tekstiliiki. Mõiste „protokoll“ oli neile tähtis, sest nad mõistavad oma tööd kui mingi sündmuse protokollimist, nad seavad sündmuse protokoll reeglite järgi lavale. Kohanimi Rimini oli lihtsalt hea kõlaga ja keegi neist ei olnud seal ka käinud.

Mitte-näitlejad = eksperdid

Rimini Protokoll liikmeid on nimetatud geniaalseteks „inimesepüüdjateks“. Rimini lavastustes ei mängi kunagi professionaalsed näitlejad, vaid käsitletavate teemade asjatundjad. Rimini valib oma lavastustes osalejaid põhjusel, et nad on vajalikul alal spetsialistid. Nii nagu Rimini lavastajad on mingil alal amatöörid, on lavastustes kaasategevad inimesed amatöörid näitlemise-lavastamise alal. Kõike kompenseerib aga nende professionaalsus omal alal. Lavastuses osalejaid ei tohi mõõta selle järgi, mida nad ei oska (nimelt näidelda), vaid selle järgi, mis on nende laval olemise põhjuseks. Selline on Rimini seisukoht.

Riminit on kaks korda kutsutud saksakeelse teatrimaailma esindusfestivalile Theatertreffen ning 2007. aastal sai grupp saksakeelse teatriruumi kõrgeima Mülheimeri draama-auhinna, mis tekitas asjaomastes ringkondades palju paksu verd, sest ükski Rimini lavastus ei põhine klassikalises mõttes draamatekstil. Ajakirjanduses protesteeriti

Rimini vastu ning nimetati lavastustes osalejaid nimme halvustavalt amatöörnäitlejateks. Auhind tuli lavastuse „Karl Marx: Das Kapital, Erster Band“ eest, kus on laval maailma ühe mõjukama kirjandusteosega mingil moel seotud inimesed. Lavastajad rääkisid „Kapitali“ teemal saja inimesega ning valisid kaheksa välja: üks naine, seitse meest. Need kaheksa räägivad laval oma lugu, kõik rohkem või vähem kapitali ja „Kapitaliga“ seotud. Laval on DDRi majandusajaloolane ja toimetaja, Läti filmirežissöör ja ajaloolane, „Kapitali“ väljaandmisest Venemaal räägib anekdootlikke lugusid president Jeltsini tõlk. Pärast draama-auhinna määramist tekkis ajakirjanduses arutelu, kuivõrd on siiski võimalik asendada Rimini lavastustes eksperdid näitlejatega (harvadel kordadel on seda tulnud ka teha). Auhinnažürii oli ilmselt veendunud Rimini tööde reprodutseeritavuses, ning selge on see, et kuigi laval mängivad inimesed alati iseennast, on nad samaaegselt ikkagi rollis ja lavalt räägitav tekst on ette kirjutatud.

Järgnevalt mõningaid näiteid Rimini Protokolli viimaste aastate töödest.

„**Deutschland 2**“ (2002) – varsti pärast Saksamaa pealinna kolimist Bonnist Berliini korraldasid Rimini lavastajad koos nõ tavaliste inimestega ühe reaalarajas kulgeva parlamendiistungi „järeletegemise“. Berliinis asuvate parlamendiliikmete kõned kanti reaalarajas üle Bonnis istuvate inimeste kõrvaklappidesse ning nad esitasid, nõ tõlkisid sama teksti suurele auditooriumile. Iga esitaja oli endale valinud ühe parlamendisaadiku, keda ta kehas ja kelle kõnet edastas. Alguses pidi üritus toimuma Bonni endises parlamendisaalis, kuid spiiker leidis, et selline üritus on „parlamendi väarikust alandav“. Järgnes üleüldine arutelu kunstivabadusest, kunsti ja poliitika suhetest ning teatri ja tegeliku elu piiridest. Lõpuks toimus üritus Bonni ühes teatrisaalis. „Deutschland 2“ projekt seostub Rimini lavastuste baasküsimusega ning samaaegselt on see ka küsimus demokraatiast: kuidas mõjub representatsioon ehk taasesitus? Mida tähendab kedagi teist esindada/esitada?

„**Wallenstein**“ (2005) – Schilleri suurteose struktuuri ja tegelassuhete põhjal loodud lavastus kutsuti Theatertreffenile. Lavastust on mitmel pool nimetatud *castingu* triumfiks, sest huvitavate ja dramaturgiliselt „õigete“ inimeste valik määrab tõesti suure osa lavastuse õnnestumisest. Võib öelda, et „Wallensteinis“ lavastati reaalsust autentsust kaotamata. Lavastuse peategelast, pettuse osaks saanud poliitikut Sven Ottot on nimetatud alternatiivteatri Jack Nicholsoniks ning leitud, et avastatud on looduslik anne, lausa andepomm. Etendus, nagu kõik Rimini lavastused, kõnnib teatri ja tegelikkuse õhkõrnal piiril ning on seega tüüpiline näide Rimini loomingust (pikemalt „Wallensteinist“ TMK 7/2006).

„**Call Cutta**“ (2005) on omamoodi linnaekskursioon. Iga pealtvaataja saab mobiiltelefoni, mille kaudu on ta ühendatud India kõnekeskusega. Indialane juhatab Berliinis asuvat osalejat mööda linnatänavaid, räägib lugusid ümbritsevast ja endast, laulab, aga laseb ka osalejal endal rääkida.

„**Mnemopark**“ (2005) – etendus, mis jookseb filmina vaataja silme ees. Kaegi sooloprojektis osalesid neli mudelrongi entusiasti Šveitsist. Hiiglaslikul lavale ehitatud maastikul (37 meetrit raudteed) sõidavad rongid ja kogu tegevus projitseeritakse ekraanile. Luuakse pärismaastiku hüperrealistlik versioon. Kaegi leiab, et mudelrongi entusiastid on tegelikult teatritegijad, sest nad võtavad reaalsusest suure tüki ja loovad sellest väiksema versiooni.

„**Vana daami külaskäik**“ (2007) – uusimaid Rimini töid, 1956. aasta Dürrenmatti näidendi Zürichi lavastuse rekonstruktsioon. Sellest, mis tol ajal lava peal ja taga, enne ja

pärast etendust toimus. Laval on tollased lavapealsed ja –tagused jõud, 11 last, 46 elusuuruses mustvalget fotot ja üks muusik.

Viimaks ka pikemalt peagi Tallinnas sõitma hakkavast „**Cargo Sofiast**“ (2006). Kaks bulgaaria kaugsõidujuhti sõidutavad publikut klaustrofoobiliselt kitsas kaubaautomaailmas – läbi kohtade, kuhu tavaline teatriskäija oma elus kunagi ei satu: laoplatsid, parkimisplatsid, hulgimüügilaod, kaubaauto pesulad, kinnised sadama-alad. Publik kogeb, kui ebameeldivad ja koledad on need meie igapäevaste kaupade tootmise ja transportimise kohad. On tunda, kuidas inimesed, kes seal töötavad, ka ise kaubaks muutuvad. Või siis tunneb vaataja end pisikese kaubatükina suures kaubaautos, millele on antud võimalus välja piiluda. „Cargo“-projekt mõjub ka ajakirjandusest tuttavate põgenikelugude taustal. Kõik on lugenud, kuidas ühes või teises maailma nurgas on põgenikud kinnises laevatrümmis või autokastis ühest riigist teise rännates surma saanud. Inimesed autokastis võivad olla samamoodi põgenikud või reisijad, keda veetakse üle mitme riigipiiri. Samaaegselt üldise kulgemisega räägivad autojuhid lugusid ja juhtumisi oma elust.

„Cargo Sofia“ on Stefan Kaegi sooloprojekt. Enne koostööd Daniel Wetzeli ja Helgard Haugiga tegutses šveitslane Kaegi rühmituses Hygiene Heute, mida võiks tõlkida kui Puhtus Täna ning millega noored teatriradikaalid vihjasid tolmušveit saksa teatrile. Kaegi eksperimenteerimisvaimust annab aimu fakt, et ta lavastas 2001. aastal Viini Kongressi 72 elava meriseaga! Kaegi on teinud ka palju sooloprojekte välismaal, mitmel korral Brasiilias ja Argentiinas.

Stefan Kaegi, kes ise elas „Cargo“-projekti raames samuti kaugsõiduautojuhi elu, ütleb, et need kohad, kus kaubaautod liiguvad, näevad igas riigis sarnased välja – inimvõõrad ja kõledad. Kaegile pole tähtis, et kaubaautojuhid oma lugude jutustamisel eriliselt virtuooslikud oleksid, vaid tähtis on, ET nad neid lugusid jutustavad.

„Cargo Sofia“ on käinud juba enam kui kahekümnes maailma linnas (teiste hulgas Amman, Damaskus, Pariis, Riia) ja iga kord lisandub projekti nimele sihtlinn, seega Tallinnas saame osaleda reisirajal „Cargo Sofia-Tallinn“.

Reaalsus = fiktsioon

Rimini lavastajaid on korduvalt nimetatud „tegellikuse ekspertideks“. Nad võtavad tükikese igapäevaelu ning meisterdades teatraalse lavastuse, muudavad selle elust suuremaks. Kõik nende lavastustes osalejad, need vanad daamid, teismelised, lennujuhid, läbikukkunud linnapeakandidaadid, Vietnami sõja veteranid, matusetalitajad, kaugsõiduautojuhid, advokaadid, kõnekeskuse töötajad, politseinikud – just need „tõelised inimesed“ on Rimini Protokolli firmamärgiks. Nemad kui eksperdid (nimelt eksperdid, mitte amatöörid, nagu nad armastatavad rõhutada) on lavastuse keskmeks, kes loovad etendused läbi oma lugude, oma professionaalse või isikliku teadmise või mitteteadmise, läbi oma kogemuste ja isikupära.

Kaegi räägib ühes intervjuus rollidest ja mälestustest: „Igaüks teab rolli mängimise tunnet, enda leiutatud või peale sunnitud sotsiaalse rolli mängimise tunnet. Rolli, mida varem ei ole harjutatud, kuid mis justkui pidevalt kordub. Ning seejuures peab alati tegelema oma mälestuste väljamõtlemisega,“ leiab Kaegi. Rimini teater ongi kui mäletamise kunst, nende teatrit võib nimetada mäluteatriks. Eestiski on seda terminit kasutatud, tavaliselt seoses Merle Karusoo lavastustega (vt täiendavalt Piret Kruuspere artiklit kogumikus „Teatrielu 2006“). Nii Rimini kui Karusoole on oluline, et ei unustataks. Kunstilised eesmärgid ja vahendid on erinevad, kuid nende lavastuste

vaatamise järel tekkiv tunne on väga sarnane – kaasinimestest ja nende lugudest hoolimise tunne.

Ükski Rimini etendus ei ole kunagi perfektne – ja ei peagi seda olema. Just siis, kui laval olija langeb liigsesse rutiini, kui ta tunneb end laval liiga kindlalt, hakkab oma rolli teadlikult looma, näitlema, kaotab etendus rohkem kui vaid sarmi. Just ebakindlus ja haprus on need, mida paljud vaatajad autentsusena vastu võtavad. Rimini puhul ei tea vaataja kunagi, kust algab teater ja lõpeb reaalsus, aga seda piiri ei pea ka tingimata teadma. Nt „Wallensteinis“ võttis kosjakontori pidaja etenduse ajal vastu reaalseid kõnesid kõrvalhüpet igatsevatelt meestelt, eelnevalt olid lavastajad pannud agentuuri kohta täiendava kuulutuse Saksa Öhtulehte. Rimini lavastustes käib mäng selle nimel, et reaalsusele otsa vaadata, reaalsus purustada, reaalsus küsitavaks muuta.

Nagu toodud näidetest näha, tegelevad Rimini lavastused seinast seina teemadega. Sõda, globaalne turumajandus, kapitalism, tööpuudus, vananemine, surm – kõik need on Rimini Protokolli teemad. Eeltoodud näidetele-teemadele lisaks on nad tegelenud näiteks surma ja matustega („Deadline“), lendamise rõõmu ja vaevaga („Sabenation. Go home and follow the news“ – lavastus belgia lennukompanii mitmest tuhandest vallandatud töötajast), vanadekodu ja Vormel 1-ga („Kreuzworträtsel Boxenstopp“ – Rimini esimene koostöö), südamesiirdamise ja armuvaluga („Blaiberg und sweetheart19“), Viini diplomaatia („Schwarzenbergplatz“) ja Läti bürokraatiaga („Cameriga“).

Rimini seab alati vastamisi dokumentaalse materjali ja subjektiivse kogemuse, ühiskondlik seotakse individuaalsega. Nii Rimini kui Karusoo lavastuste fenomen seisneb „intiimsete isikulugude kaudu üldisemate ühiskondlik-poliitiliste suundumuste peegeldamises“ 1 Ühisjoon seisneb ka mäluteatrile omases lavalises monoloogilisuses: näitlejad-etendajad enamasti omavahel ei suhtle, küll aga toimub vahetu pöördumine vaatajate ja seeläbi laiema üldsuse poole. Karusoo on öelnud, et ta ei soovi oma lavastustega peale suruda oma arvamusi-hinnanguid. See seisukoht viib järgmise ühisjooneni Karusoo ja Rimini lavastajate loomingu vahel. Ka Riminid leiavad, et nad ei taha mängida kohtunikke, vaid jätavad seisukohtade kujundamise vaatajatele. Samuti on hoiak näitlejate suhtes sarnane nii Karusool kui Rimini lavastajatel: näitleja (ehk Rimini puhul täpsemalt lavastuses osaleja-etendaja) on rohkem kui vaid teksti esitaja, ta on võrdväärne partner, kaasautor. Oluline erinevus: Rimini kasutab laval nõ tavalisi inimesi, Karusoo aga enamasti näitlejaid. Kui otsida viimase aja eesti teatrist lähimat näidet Rimini töödele, on selleks vast Jaak Prints lavastatud Nukuteatri noortestuudio „Karaoke“ (sarnasust Karusoo teatril, või õigemini selle teatri uue võrsena näeb „Karaoket“ ka Piret Kruuspere).

Dokumentaalteater

Teatriteadlased näevad Saksamaal uue dokumentaalteatri laine tõusu, mis seostub teatud aspektides 1960ndail laineid löönud suunaga, kui Erwin Piscator hakkas lavastama nt Peter Weissi ja Rolf Hochhuthi näidendeid. Praegused lavastajad, ka Rimini omad, töötavad kui ajakirjanikud – ainult et nad ei räägi oma lavastustes osalejatest kui objektidest, vaid töötavad nendega koos. 60ndatel tegelesid kirjanikud nagu Weiss ja Hochhuth tol ajal teravate teemadega, millest sõjajärgne ühiskond midagi teada ei tahtnud – tabuteemadega, mida avalikkuses ei arutatud (tuntumateks näideteks kontsentratsioonilaagrit käsitlev „Protsess“). Weissi jt näidendid täitsid ühiskondliku diskussiooni lünga.

Piret Kruuspere „Meie elulood, meie sõnad, meie mõtted“. – Teatrielu 2006, lk 47
 Sarnane seis on praegu Rimini lavastustega – need räägivad teemadest, mida ei saa otseselt tabuks nimetada (mis on üldse tänapäeva ühiskonnas tabu?), kuid millest ajakirjanduses ja avalikkuses ei räägita. Praegune dokumentaalteater täidab teatud mõttes vastu- või alternatiivinformatsiooni tribüüni, mis oli iseloomulik ka 60ndate dokumentaalteatrile. Suurim erinevus 60ndate ja praeguse dokumentaalteatri vahel seisneb aga järgnevas. Kui 60ndatel andsid näidendid ja lavastused (Weiss-Piscator) ajaloole selge hinnangu, siis praegused lavastused seda eesmärki ei kannu: nad soovivad vaid eksisteerivat kaost näidata, kuid hinnanguid ei anta. Just siin tulebki mängu see, mida Rimini oluliseks peab: tähtsaim lavastaja asub iga üksiku vaataja peas. 1960ndate teatrit nimetati tribunali-teatriks. Kaasaegne dokumentaalteater, ka Rimini Protokoll, kohtunikke ei mängi. Haug/Kaegi/Wetzel küsivad vastu: „Kuidas peaksime inimesi, kellega me koos töötame, häbiposti naelutama?“

Võib-olla paremini kui termin „dokumentaalteater“, annab Rimini-sarnase teatri olemust edasi mõiste „*reality*-teater“. Just *reality*, mitte tõlkida nt reaalsuseks, sest reaalsus ja televisioonist tuttavad *reality-show*'d on oma olemuselt väga erinevad. Nii nagu *reality-show*'s, esitavad ka Rimini lavastustes inimesed iseennast ning nii nagu *reality-show* on avatud hetkelistele ootamatustele, pole ka Rimini lavastustes kõik ette määratud (kasvõi juba mainitud kosjakontori kõnede vastamine). *Reality-show*'dest eristab Riminit muidugi üldistusvõime. Seal, kus *reality-show* jääb talumeestele naise otsimise juurde, tõusevad Rimini lavastused oluliseks üldistuseks meie aja inimestest ja ühiskonnast. Riminile omaselt süsteemiväliselt ja igasugustesse määratlustesse skeptiliselt suhtuvalt arvab Daniel Wetzel, et lõppkokkuvõttes neid tegelikult ei huvitagi, kas inimene räägib laval tõtt või mitte. Pigem huvitab neid, kuidas inimesed end kujutavad ja millist rolli mängivad. Fakte ja fiktsiooni ei ole võimalik lahutada, dokumentaalsus seisneb Rimini puhul loo jutustamises, mitte faktilises tões. See viimane asub tihti kusagil mujal, sageli just detailides, mitte suurtes seostes. Nende lavastustes-uurimustes saab tihti oluliseks just atmosfäär, nad ei taha niivõrd esitada fakte, kui uurida mingi tegevuse-inimgrupiga seotud olustikku.

Hoolivuse dramaturgia

Rimini lavastajad rõhutavad, et hoolivus oma projektides osalejate vastu on professionaalne – oluline on siiski kunstiline tulemus, mitte sõprus. Rimini eksperdid-esitajad on lavastuse subjektideks, mitte objektideks. Lavastused ei räägi mitte ainult nendest inimestest, vaid osalejad on kaasautorid. Rimini tahab hinnangu andmise asemel näidata – nad saavad muidugi näidata vaid seda, mida inimesed ise laval näidata tahavad. Nii Rimini lavastajate enda kui ka vaataja „töö“ algab tegelikult peale huvist võõra vastu. Rimini lavastajad nimetavadki põhjuseks, miks nad selliste mitmes mõttes veidrate teemadega tegelevad, uudishimu. Neid huvitab, kuidas elavad inimesed, kellest ajalehed ei kirjuta. Stefan Kaegi ütleb, et kõik lood on ju igal pool meie ümber olemas, nemad vaid valivad lood välja, raamivad ja fokusseerivad need, nii et publikul tekiks huvi „iseenda hermeneutika-mikroskoop välja võtta ja esitatud lood sellega ise läbi valgustada“.

Dramaturgiline tekst luuakse lavastamise käigus ning on fikseeritud, laval olijad ei improviseeri, nagu neile pähe tuleb. Kui rääkida Rimini mõjust kaasaegsele teatrile, siis kõige tähtsamaks ehk ongi Haugi/Kaegi/Wetzeli loodud uus, spetsiifiline tekstiliik.

Reaalsus peab saama dokumenteeritud ja stsenaariumiks vormitud. Seda teeb Rimini Protokoll – nagu nimigi ütleb – protokollide põhimõtete järgi, nagu päevaraamatut koostades. Protokollide loogika on omane pea kõikidele Rimini-tekstidele.

Oma mitmehäälsuse juures on protokoll olemuselt monoloogiline – ja seda on ka tekst Rimini lavastustes: jutustav ja otse publikule suunatud. Eksperdid pöörduvad – sarnaselt Brechti *Lehrstück*-idele – otse vaataja poole ning väldivad seega tavalise, rollidele ja omavahelisele suhtlemisele põhineva teatri esitamist.

*

Riminis on peidus paradoks: olgugi, et kõik nende lavastused on üksteisest väga erinevad, ei ole neid võimalik ühegi teise trupi omadega segi ajada. Teatavas mõttes ongi Rimini Protokollide tugevus nende aastatega säilinud eripärasuses, aga ka oskuses üles leida ja kuulata meediast välja jäävaid inimesi ning loomulikult nende erakordses üldistusvõimes. Kuid nagu igasugune teater, suudab ka Rimini pildi vaid hetkeks jäädvustada. Need pildid püüavad kinni oleviku ega kogu midagi tulevikuks. Küsimus on vaid, millise pildi olevikust keegi jäädvustab. Rimini ongi kui hetkejäädvustuste muuseum, kus inimkogud on ritta seatud lähtuvalt kord teadmistest, kord erialast, vanusest või saatusest – ning kaovad jälle. Helgard Haugist paremini on raske Rimini lavamaailma kokku võtta: „Me tahame maailma muuta sellega, et me ta kinni püüame ja uuesti üles ehitame.“

Lasteteater?

Madli Pesti, Rait Avestik, Katrin Nielsen, Enn Lillemets

Salme Reegi žürii annab juba 1997. aastast välja preemiat, et tunnustada meie teatri laste- ja noortelavastusi. Žürii koosseisus Rait Avestik, Katrin Nielsen, Enn Lillemets ja Madli Pesti sõelus välja eelmise aasta märkimisväärsed laste- ja noorteteatri teod, ent ometigi jäi miski hinge pääle. Mis on järeltulevale põlvele tehtava teatriga lahti?

Rait Avestik: Varem on preemia määramine olnud keeruline, laureaadi määramisel on käinud tihe rebimine. Seekord hakkasime pigem arutlema selle üle, mis laste- ja noorteteatris toimub.

Madli Pesti: Olen esimest aastat selles žüriis ja algaja žüriiliikmena süstemaatiliselt laste- ja noorteteatrit vaatama hakates olin hämmingus: meie teatrite repertuaaris on 15 lastelavastust ja 4 noortetükki. Paraku on lastelavastustestki osa „hooajalised” – jõululavastused. Mind šokeeris, et noortele tehakse nii vähe teatrit.

R. A.: Kuigi noortelavastusi oli möödunud aastal isegi rohkem kui varem. Ja jõululavastusi ei saa väga tõsiselt võtta, need on pigem nn müügilavastused.

Katrin Nielsen: Vaatasin jaanuari alguses teatrikalendrit, milliseid laste- ja noortelavastusi veel üle vaadata, ning selgus, et polegi suurt midagi. Ehk siis, kui Eesti Nukuteater välja arvata, siis suvalisel nädalapäeval ei pruugi teatrite mängukavast lastele-noortele mõeldud teatrit leida. Üllatas ka see, et kindlad tegijad nagu Ugala, Rakvere ja Endla polnud eriti pingutanud eelmisel hooajal laste nimel. Need teatrid on alati lastele mõelnud, mis seal salata, ka seetõttu, et lastetükid täidavad saali. Aga domineerisid ju jõulutükid, mida pärast enam ei mängita.

R. A.: Näiteks Endla lavastust „Saja-aastane laps”, mis esietendus 16. detsembril, pole uuel aastal kordagi mängitud. Järgmine etendus on muuseas homme. Kolm kuud pausi – miks ei mängita seda iga nädal?

K. N.: Üks põhjus, miks lasteteatri üldpilt ka nii hõre on, peitub vist selles, et teatritel on viimastel aastatel väga hästi läinud. Lapsed on ajast aega väga tänuväärte teatripublik olnud, kuid suure külastatavuse puhul ei ole teatrid pidanud väikestele vaatajatele mõtlema. Kui mul pole vaja lastele mõelda saali täitumuse pärast, siis ma ei teegi neile midagi!

Enn Lillemets: Ühest küljest nagu pole põhjust muretsemiseks. Ega siis aastate lõikes suurt muutust halvemuse poole ju pole. Lasteteatrisse on ikka suhtutud kui teisejärgulisse nähtusesse. Need on pigem erandid, kui on proovitud teha midagi teistmoodi. Olukorda

ilmestab ka see juhuslikkus: sel aastal läheb nii, järgmisel teisiti.

K. N.: Täna eelarvekärbete tõttu on lastele tehtav teater ilmselt veelgi kurvemas seisus. Paradoks on ka selles, et teater, mis tänaseks on väga huvitavalt arenenud, ei mõtle oma kunstilistes otsingutes eriti lastele-noortele. Suure saali tükk, kus vaatamas 500 last, ei ole ammu enam ainus võimalus. VAT-teater on pühendunud ka rohkem täiskasvanute teatrile. Puudu jääbki sellest sihtgrupiteatrist. Kuigi potentsiaali ju on: noored tegijad, kes pole riigiteatrites löögile pääsenud, vabakutselised jne. Muidugi, kaasaegse lasteteatri tegemine tähendab ka muutust mõtlemisviisis.

R. A.: Meil oleks ju naabritelt õppida (Rootsi, Taani, Norra jt) ja üht-teist on ka õpitud, aga ikkagi domineerib pigem lastele nn äratemine.

K. N.: Kummaline ongi see, et meie teatrid, kus on nii palju lavastaja- ja näitlejaisiksusi, kõigil ju enamasti lapsed ka, ei vaevu sisuliselt lastele mõtlema.

R. A.: Tallinna Linnateatris, kunagises noorsooteatris, pole juba aastaid lastele-noortele ühtki lavastust tehtud.

K. N.: Meenub, et üheks põhjenduseks toodi asjaolu, et lastele ei tasu odavamalt piletihinna tõttu teatritegemine ära. Tegelikult peaksid kõik meie riigiteatrid võtma kohustuse teha lastele teatrit. Ja lihtsalt mitte „tegema”. Tuleks laste ja noortega tegeleda, nende maailma, probleemidesse süveneda. Väga lihtne on võtta mingi lastelugu, muinasjutt repertuaari. Aga tänased lapsed pole enam lihtsalt „lapsvaatajad”, vaid samasugused isiksused nagu täiskasvanud, oma murede ja probleemidega. Meie institutsionaalsetel teatritel on ju kõik võimalused lastemaailma süvenemiseks olemas. Kui oma teatris puuduvad selleks ambitsioonid, mida paneksin imeks, siis võib ju laste-noortelavastuse ka „sisse osta” – et lavastust oma katuse all mängida.

M. P.: Linnateatril on intiimsema, lastega suhestuva teatri tegemiseks ju toredad mängusaalid.

E. L.: Vanemuine on teinud lastele lavastusi ka Sadamateatris, seda kummastavam, et seal, aga siiski ka suures saalis, kasutatakse mikrofoni. Kuidas ei ole võimalik teha teatrit ilma mikrofoni? Kummastav on seegi näiteks muusikalavastuste puhul: ei peeta oluliseks laulusõnadest arusaamist. Võetakse vastu mingit melodiat, liikumist, kujundust, mingit ühikut. Aga mida ja mis keeles lauldakse, pole nagu oluline. Veider võõrandumine.

M. P.: Rakvere teater, ka Endla väärivad siiski tunnustust. Eriti teismelistele mõeldud teatri osas.

K. N.: Lastele tehtav teater peaks olema RIIGI tegemine. Ei tohiks ennast rahustada teadmisega, et meil on Eesti Nukuteater.

R. A.: Kuigi ka nuku- ja noorsooteater on oma tegemistes kuidagi hajali, kahes lehes

lahti: tuntavalt eristuvad Jevgeni Ibragimovi tööd ja ülejäänud lavastused. Vahe tipplavastuste ja nõrgemate tööde vahel on suur. Noorsooteatri nime võtmine mõjub ka pigem müügiartiklina.

K. N.: Me toome sisse head põhjamaade teatrit: Finn Poulseni „Troll-Poiss”, „Romeo ja Signe” – aga neid tükke mängitakse nii vähe. Võiks ju vaatajat hea teatriga harjutada, neid tükke rohkem ja veel mängida! Kas põhjus on jälle selles, et see pole tulus?

R. A.: Meil puudub lasteteatri kontekstis pühendunud, kontseptsiooniga lavastaja. Tegelikult polegi tähtis, mis tekst lavale tuuakse, oluline on, KUIDAS üht või teist teksti, olgu eesti või maailma kirjandusest, käsitletakse, kuis sellega noorele vaatajale lähenetakse.

M. P.: Kummaline ongi, et pühendunud lasteteatri tegijad on Eestisse nn sisse ostetud: Finn Poulsen, Jevgeni Ibragimov. Ometigi võiks nende meeste lavastused anda kodustele tegijatele ideid, impulsse, motivatsiooni. Aga kui paljud kolleegid-lavastajad nende lavastusi üldse näinud on?

R. A.: Lasteteatri tegemine pole prestiižne, ei näitlejate ega lavastajate hulgas.

E. L.: Tegelikult peaks lastele-noortele tehtavat teatrit rohkem väärtustama: olgu teatris, koolis, teatrikoolis, linnas, ministeeriumides. Tartu Lasteteater tegutses kümme aastat, professionaalse täiendusena Vanemuisele. Isegi hästi, et see teater kümme aastat tegutseda sai. Ühel hetkel Tartu linn ei pidanud enam vajalikuks seda teatrit toetada, muu tundus linna jaoks olulisem.

M. P.: Aga kuidas või kellele seda rääkida? Ka sinne vestlusring tundub kui vastu seina jooksmine. Keegi kuskil – kultuuriministeerium, haridusministeerium, teatrid jne – ei võta ju kuulda. Aastatega pole ju midagi muutunud. '

R. A.: Lastelavastustega on ajast aega proovitud raha teenida: tänuväärne vaataja, kes igal juhul teatrisse tuleb. Mitte teenida, vaid kulutada tuleks lasteteatrile.

K. N.: Lasteteatril oleks vaja riiklikku programmi, aga omal ajal, kui ASSITEJ esindajana kultuuriministeeriumisse selle ettepanekuga pöördusin, lõppes asi sellega, et kaks ministeeriumi, kultuuri- ja haridusministeerium, ei suutnud sel teemal dialoogi astuda (erinevad poliitilised parteid ju!). Aastad lähevad, poliitikud, ametnikud vahetuvad ... Kuigi, meil on teatrinõunik olemas, aga kultuuriministeeriumis pole inimest, kes selle pärast südant valutaks, lasteteatri peale mõtleks. Haridusministeeriumist rääkimata. Praegusel säästuajal veel eriti mõjud ilmselt rumalana, kui lähed kellelegi lasteteatri programmist rääkima. Kui me viis aastat tagasi selle programmiga välja tulime, siis võiks mööndustega öelda: last ühiskonnas veel ei väärtustatud. Nüüd me seda öelda ei saa. Omal ajal tundus lastekultuuri teemal rääkimine õnnetu piiksumisena.

R. A.: Teater võiks, isegi rohkem kui täiskasvanutele, olla lastele-noortele

kokkusaamiskoht. Ilmselt ongi, kui mõelda sellele virtuaalsele ja tegelikult ju ebareaalsele maailmale, kus meie lapsed elavad-toimetavad. Ja kus nad tegelikult on üksi. Pole vahest liialdus, kui tänases päevas käsitleda teatrit kui üht teraapiavormi.

E. L.: Lapsed ja teismelised on hoopis tundlikum ja tähelepanelikum publik, neid pole vaja alahinnata.

K. N.: Vahest peaks meie teatriharidus ka rohkem tähelepanu pöörama laste- ja noorsooteatrile? Miks mitte pühendada terve semester või isegi aasta just sellele teemale, nii näitlejate, lavastajate kui dramaturgide koolitamisel. Ja nii, et minnakse lasteaeda, kooli – lastega suhtlema. Kust siis veel ainet saada kui mitte noortelt endilt? Näitlejana sul ei ole võimalik neid sadu lapsi saalis valitseda, kui sa ei tea neist suurt midagi.

E. L.: Kuidas panna haridus- ja kultuuriministeerium koos huvituma laste-noorteteatrist?

R. A.: Jah, kes võiks olla see inimene – kultuuriminister? peaminister? –, kes ütleks, et lastele on lavastada lahe?

Vahendanud Margot Visnap

Laste- ja noorteteatrist. Kõigile. Kirssidega

Madli Pesti

Kolm aastat tagasi hakkasin tööle Salme Reegi nimelise laste- ja noortelavastuste auhinna žüriis. Pärast esimest tegutsemisaastat tegime Sirbi veergudel žürii liikmete vestlusringi¹. Järgnevalt vaatangi tagasi vestlusringi arutelule ja üritan selgitada, kas midagi on muutunud. Mäletan praegugi oma avastust tööd alustades: kas tõesti tuleb aasta jooksul vaadata vaid vähem kui kakskümmend professionaalse teatri lastelavastust ja kaks noortelavastust?²

Impulss kirjutamiseks tuligi ühest tuntavast muutusest – lastelavastuste hulk on kasvanud. Kui kolm aastat tagasi oli lavastusi alla kahekümne, siis eelmisel aastal juba üle kolmekümne, nii et lavastuste arv on peaaegu kahekordistunud.³ See haakub vestlusringis kõlanud mõttega, et kui majandusel läheb hästi ja teater ei pea muretsema saali täituvuse pärast, ei vaevuta lastelavastusi tegema. Kui aga külastajate arv üldises majanduslanguses väheneb, hakatakse tootma lastelavastusi, mis tooksid publikut lasteaiarühmade ja kooliklasside kaupa. Kõlab küüniliselt, kuid nii see tõesti tundub olevat.

Kui kvantiteet on kasvanud, siis mida öelda kvaliteedi kohta? Mida rohkem lavastusi, seda parem kvaliteet? Pigem siiski mitte. Eesti lasteteatrile mõeldes tekib selline hooguvõttev või pooleli olemise tunne. Midagi justkui on... aga samas nagu ei ole ka. Lasteteatri maastikul valitseb pealtnäha üsna mitmekesine liigirikkus. On sõnalavastusi, nukulavastusi, muusikalavastusi, tantsulavastusi. Kasutatakse nii hiigelsuuri, keskmisi kui väikseid mängupaiku. Räägitakse nii tuntud muinasjutte kui uusi lugusid. On nii ühemeheteatrit kui suure koosseisuga lavastusi. Teatrit tehakse nii kaheaastastele kui kaheksateistaastastele. Kõik võiks justkui hästi olla? Kuid vaatame lähemalt.

Tantsu- ja muusikateatrist

Meie kultuuriruumis on loomulik, et domineerib sõnateater. Siiski on mitmekülgset kultuurisõpra kasvatades oluline juba varajane kokkupuude ka näiteks muusika- ja tantsuteatriga. Lastele tehtud muusikateatriga on olukord parem kui tantsuteatriga. Et juhtida tähelepanu sellele, et ka lastele võib luua vaimukat ja sõbralikku tantsuteatrit, tõstis žürii üle-eelmisel aastal auhinnaga esile lavastust „Zuga-zuh-zuh-zuh”. Eelmisel aastal on zugalaste tuules järgnenud sümpaatse tantsulavastusega Sõltumatu Tantsu Ühendus – „Sina ja mina ja kõik, keda teame” (koreograaf Ina Stockem, tantsijad Kaja Lindal, Raido Bergstein või Jaan Ulst). Peamine väärtus peitub selles, et lavastus toimub erakordses keskkonnas lastemuuseumis Miiia Milla Manda Kadriorus. Juba mõned aastad on lastele ja noortele elevust pakkunud ka OMAtsirkuse lavastused, mis balansseerivad tsirkuse ja tantsu piiril. Kuid need on ju vaid väga üksikud näited lastele pakutavast tantsuteatrist, ja rohkem siia nimekirja lisada polegi. Noortele on küll mõeldud Vanemuise suurejooneline „Mowgli” (koreograaf-lavastaja Mare Tommingas), mida võib omamoodi totaalseks teatriks nimetada: koreograafia, originaalmuusika, lava-, valgus-, videokujundus ja kostüümid töötavad ühtse tervikuna. See võiks olla üks suund tulevikuks: noori peaks niisugune mitmetasandiline lavamaailm paeluma küll. Ka lastele-noortele mõeldud muusikale ja ballette leidub nii Vanemuises kui Estonias.

Nukuteatrist

Kindlasti oli nukuteatri kui kunstiiligi arengule korvamatuks kahjuks Jevgeni Ibragimovi

Eestist lahkumine. Kolm aastat tagasi (Reegi preemia 2008. aasta loomingu eest) ei olnud tema kõrval kedagi samaväärset. Oma tehnilise täpsuse ja ideedeküllusega elavdas ta nii laste- kui täiskasvanute teatrit. Nagu näha, oli tema Eesti-aeg liiga lühike, et tekitada nukukunstile arvestatav mõju ka tulevikus. Eesti Nuku- ja Noorsooteatris enamasti vohava kommertsit taustal jään siiski huviga ootama esimesi Soomes koolitatud nukunäitlejaid – repertuaaripoliitikat nende tulek küll muidugi vaevalt muudab, aga ehk näeme põnevat muutust näitlejatehniliselt. Pealtnäha on Nuku- ja Noorsooteatris ju liigirikkust küll: muusikalid teismelistele, sirmiteater väikestele, sümpaatne loojutustamisteater linnamüüri tornis. Enamikke lavastusi varjutab aga kommertslikkuse mekk: näiteks jagatakse peale etendust sponsorfirma logodega mänguasju. Pole tõsisaid, lastele ja noortele oluliste teemadega ning leidlike kunstiliste vahenditega lavastusi. Aastas tehakse viis-kuus uuslavastust ning repertuaar sisaldab alati piletitulule orienteeritud muusikali ja jõululavastuse. Loomulikult on sümpaatne, et aastakümneid väikelaste esimese teatrielamuse eest hoolitsev Helle Laas jätkab oma sirmiteatrit, kuid vähemalt viimaste aastate lavastused on olnud nõrga dramaturgia ning vähese leidlikkusega. Tuleb tõdeda, et Ibragimovi 2008. aasta lavastustele „Oscar ja Roosa Daam” ning „Buratino” pole midagi vastu panna.

Noorteteatrist

Noortele tehtava teatriga on seis uskumatult nadi: kolme aasta jooksul kümmekond uuslavastust. Omaette küsimus on muidugi, mis alusel klassifitseerida lavastusi eesliitega „noorte”. See polegi niisama lihtne. Statistikas on lavastused jaotatud lausa teismeliste (sihtgrupi vanus 12-16) ja noortelavastusteks (17-21). Žürii aga statistikale esitatud andmeid arvestada ei saa, need ilmuvad palju hiljem. Loomulikult lähtutakse esmajoones teatri enda poolt antud avalikest andmetest, kuid kahjuks ei kipu teatrid (avalikult) oma lavastuste sihtgruppi selgelt määrama. Põhjused on muidugi majanduslikud: soovitakse suunata kõik lavastused võimalikult laiale publikule, mis aga enamasti pole kunstiliselt põhjendatud. Nii ongi juhtunud, et aasta jooksul võib ilmuda vaid kaks noortelavastusena afišeeritud lavastust. Siiani oleme olnud üpriski loomingulised: kui lavastus tundub meile kui vaatajaile noortelavastusena, siis nii seda ka käsitleme. On aga selge, et mõiste „noortelavastus” vajaks täpsemat piiritlemist.

Keda siis noortelavastuste tegijatena esile tõsta? Vaatamata sellele, et kunagine laste- ja noorteteater VAT on muutunud üha enam täiskasvanute teatriks, tulevad ikkagi just VATist kõige värskemad ideed ja hoogsamad lahendused nii laste- kui noorteteatris. Lähiajast meenuvad oluliste teemadega „Kas sulle meeldib porno?” (lav. Margo Teder), mängulised ja elavad „Pál tänava poisid”, „Robinson & Crusoe” (lav. Aare Toikka) ning eelmise aasta noortelavastuste tipp „Kirjaklambritest vöö” (lav. Rein Agur). Kahjuks on VAT tõepoolest peaaegu monopoolses seisus. VATil on oma kujundliku, mängulise, metafoorse teatri liin, kuid oleks ju oluline, et noortele näidataks erineva esteetikaga teatrit.

Soovi korral võib noorteteatrina vaadelda ka Lauri Lagle lavastusi, need võiksid huvi pakkuda nii teismelistele, kahekümneaastastele kui vanematele. Keskkoolinoortele mõjus ehk avastuslikuna eelmisel aastal esile tõstetud Andres Noormetsa Endla lavastus „Mässajad”. Kui täpsemalt repertuaari uurida, siis üksikuid noortele suunatud lavastusi leiab teistestki repertuaariteatritest (Rakvere, Ugala, Vanemuine). Kuid mingist mõtestatud strateegiast oma noore publiku kasvatamisel siiski rääkida ei saa.

Repertuaarist

Lavastused võib jagada kaheks – Eesti lood ja välismaised lood. Need jagunevad omakorda kaheks: vanad ja uued lood. Muidugi pole üllatus, et vana ja välismaine domineerib. Muinasjutte ja Lindgreni teoseid on ju alati mängitud, kuid masu ajal on nende hulk kasvanud. Vaadeldaval perioodil on mängitud viite Lindgreni lugu, neist nelja eelmisel aastal! Lindgreni buumi puhul on selge teatriline rahateenimise soov (või vajadus). Teatrikülastust ei vali ju mitte laps, vaid tema vanemad ja vanemad loomulikult soovivad pakkuda killukest oma lapsepõlve – Karlsson, Ronja ja Kalle Blomkvist. Muidugi on Lindgren oma soojade ja empaatiat arendavate lugudega väga tänuväärne klassika, kuid lavastuslikud lahendused on tihti klišeelikud.

Uusi eesti algupärandeid (dramatiseeringuid ja näidendeid) polegi tegelikult nii vähe: keskmiselt 5–7 lugu aastas. Seda on rohkemgi kui võiks eeldada konservatiivse ja uut pelgava lasteteatri üldseisu põhjal. Esile tõuseb Andres Noormets, kes on ikka eelistanud eesti dramaturgiat, ka oma lastelavastuste puhul. Samuti on eriline Estonia, kes on lavale toonud algupärased laste muusikalood („Imelaps”, „Käikivi kosmosest”).

Algupärandeid eelistab ka Kuressaare Linnateater. Alles hiljuti esietendunud Aarne Mägi kirjutatud ja lavastatud „Värvilise kummuti” puhul on tunda, et autor-lavastaja on välja kasvanud VAT teatrist, nii tekstiline kui lavastuslik lähenemine on klišeevabalt abstraktne ja mänguline. Tegemist on omamoodi metatekstiga lugude rääkimisest: lapsele ei söödetä ette konkreetse alguse ja otsaga lugu, vaid lastakse ise sabad ja sarved lavategevusest lähtudes kokku panna. Leidlikkus ja fantaasierikkus peaksidki ju olema õnnestunud lastelavastuse üheks kriteeriumiks. Üksikuid sümpaatseid algupärandeid on aastate jooksul olnud teisigi, meenub nt Rakvere Teatri „Jäneste kirik” samuti omamoodi abstraktse, mõneti eksistentsiaalse sisuga.

Kokkuvõtteks

Üksikud esile küündivad väljatused ei suuda siiski värvida üldist halli lasteteatripilti, milles domineerib paljuski klišeelik mõtlemine. Kohati on tunne, et lasteteater koosnebki klišeedest kõikidel tasanditel: loo jutustamine, näitlemisstiil, misantseeneerimine, kujundus. Esimene mulje algab visuaaliast: papine lavakujundus, kus seinad värisevad, jämedad puud kõiguvad ja muru on plastmassist, ei anna väikesele vaatajale just palju vihjeid, milline visuaalkultuuri maailm teda tulevikus ees ootab. Kuigi, jah, peavoolu täiskasvanuteatergi on ju enamasti papine. Seega, papisusega on harjutud juba lapsepõlvest. Lastelavastustes vehivad näitlejad eksalteeritult kätega, partneriga suheldes tulevad nad rambile lähemale, seisavad ravis ning esitavad teksti võimalikult selgelt artikuleerides. Nähes seda mitmekümnendat korda, mõjub selline tegevus lihtsalt vanaaegsena.

Siiski, antud artikkel ei ole kirjutatud hurjutamise eesmärgil, vaid soovist olla analüüsiv-kaardistav. Muutused algavad mõtlemisest. Ehk idanevad siin siiski ka välismaised impulsid ning laieneb mõnus, hingege tehtud teatrilegemise viis. Ka lastele.

1

Vt „Lasteteater?” – Sirp 20.03.2009.

2

Ametliku statistika järgi oli 2008. aastal lastelavastusi 29, teismelistele mõeldud uuslavastusi 3.

3

Ametliku statistika järgi oli 2009. aastal lastelavastusi 32, teismelistele mõeldud uuslavastusi 2. 2010. aasta statistika pole veel ilmunud, kuid lavastuste kvantiteet on tuntavalt kasvanud.

Küsimused foorumisse. Laste- ja noorteteatrist.

1. Too kolme artikli põhjal välja olulisemad probleemid eesti laste- ja noorteteatris.
2. Kas nõustud artiklitega / vestlusringides osalejatega? Milline on Su enda kogemus laste-noorteteatriga? Mida pead oluliseks lastele-noortele näidatavas teatris?

Eneseimetlusest ühiskonna mõtestamiseni: eesti tantsuteater 2010

Madli Pesti

Võtan subjektiivse vaatluse alla sõltumatu tantsu lavastused 2010. Aastal. Tantsuteatri kategoriseerimise ja määratlemisega on põhjalikult tegelenud Heili Einasto (2008), kellele toetudes nimetan vaadeldavaid lavastusi nüüdistantsuks. Põhjendatud on paigutada nüüdistantsu lavastused laiemalt tantsuteatri mõiste alla, sest teatri traditsioonilisi elemente on neis lavastustes palju. Kuna tegelen sõltumatu tantsuteatriga, siis jätan valimist välja suured teatrimajad nagu Estonia ja Vanemuine, samuti ka tudengite lõputööd.

2010. aastal esietendus 17 nüüdistantsu lavastust kuuelt organisatsioonilt või trupilt. Kuus lavastust on produtseerinud Kanuti gildi saal ja kuus Sõltumatu Tantsu Ühendus, truppidest Fine 5, Tallinna Tantsuteater, ZUGA Ühendatud Tantsijad, tantsuteater ZICK ning Insightout Company. Kahjuks jäid nägemata lavastused “Ballroom for Beginners” (ZICK), “Vestlus Luigega” (Tallinna Tantsuteater), “MALEmäng” (Fine 5), “Rudi” (STÜ).

Nüüdistantsu sisuline pilt on väga kirju, üldistamiseks on vajalik leida ühisjooni. Nähtud 13 lavastust võib jagada nelja temaatilisse gruppi. Vaid üks lavastus on loodud kindlale sihtgrupile – lastelavastus “Sina, mina ja kõik, keda teame” (lavastaja Ina Stockem Hollandist, tantsuteater ZICK).

Temaatiliselt-vormiliselt eristuvad järgmised kategooriad:

1. Puhta tantsu esteetikat esitavad, kehalisust analüüsivad lavastused: Karl Saksa “Tšuid”, Külli Roosna “Circle Through”, Maret Mursa “4 vaadet”;
2. Isiklikke lugusid edastavad lavastused, võimaliku kaldumisega enese naba imetlemisele: Silver Elvesti “Für Waldo 2”, Nele Suisalu “Kodu(tus)igatsus”, ZUGA “Kohe näha, et vanad sõbrad”, Jüri Naela “Waiting for...”;
3. Ühiskonnaga suhestuvad, ümbritsevat maailma analüüsivad lavastused: Sandra Z’i “Artistid/Autistid”, Mihkel Ernitsa “Kehanäppajad”, Kaja Lindali ja Mari Mägi “Kaks naist köögis, banaanist rääkimata”;
4. Lavastused tantsu(teatri) metateemadel: Alissa Šnaideri “Neon Nails and Plastic Hair”, Dmitri Harchenko “Fotolabor. Töötab reaalarajas”.

Meediakajastusest

Konkurentsituatsioonilt kõige rohkem arvustusi oloy Lindali-Mägi ja rahvusvahelise trupi koostöös sündinud “Kaks naist köögis, banaanist rääkimata”. Võimalik, et tegemist on hea PR-tööga, kuid põhjus võib peituda ka teoses endas. Kergesti arusaadavast lineaarsest loost on ka ajakirjanikel lihtsam kirjutada. Sellest aga täpsemalt allpool. Mitmed lavastused ei saanud aga peaaegu mingit meediakajastust. Näiteks Silver Elvesti, Nele Suisalu, Alissa Šnaideri ning Dmitri Harchenko ülalpool nimetatud lavastustest ei kirjutatud üldse või ilmus vaid ülilühike muljend. Vähe või olematu meediakajastuse taga sooviksin näha sisulisi põhjusi, ehk siis lavastuste nõrk tase ei pannud neist kirjutama. Vähe ruumi meedias oloy ka Jüri Naela lavastus “Waiting for...”, mis lavastaja-esitaja tausta ja lavastuse oloy arvestades oli üllatav. Meeldiv, et tantsukriitika on sagedamini jõudnud ajakirja “Teater. Muusika. Kino” veergudele, kust leiab lavastuste kohta põhjalikke kajastusi Evelin Laglelt, Maria Goltsmanilt, Leenu Nigult jt.

Puhas tants

Esimese kategooria võib lihtsustatult nimetada puhtaks tantsuks. See vorm on eesti nüüdistantsus olnud suhteliselt marginaalne. Ikka on olnud jõulisemalt esil kontseptuaalsed tegijad ning teemadeks oma mina või kunstitegemine üldisemalt. Kuid 2010. aasta teatripreemiate jagamisel kuulutati parimaks nüüdistantsu lavastuseks noore koreograafi ja tantsija Karl Saksa esimene töö “Tšuud”. Žürii põhjenduses kõlasid märksõnad “šamanistlik vaim” ja “graafilise joonega kehakunst”. “Tšuudi” ei saa vaadelda eraldi Saksa järgmisest tööst “The Drone of Monk Nestor” (esietendus 8.03. 2011), mis on esiklavastuse põhjalik ja perfektsionistlik edasiarendus. Karl Saksa käekiri on minimalistlik, tume, sügavuti mineva pretensiooniga, mille tantsija esitus veenvalt välja kannab.

Etenduskunste kogedes ja hinnates lähtun ma (ja küllap ka enamik vaatajaid) alati terviku tajust. Tantsuaastale tagasi vaadates tekitasidki suurimaid elamusi terviklikud kunstiteosed. Karl Saksa lavastuste tervikutaju on kõikehõlmav. Erakordselt orgaaniliselt sobituvad tervikusse metalne-elektrooniline-madalsageduslik helikujundus (koostöös Hendrik Kaljujärvega) ning minimalistlikult nurgeline ja enamasti monokroomne valguskujundus (Revo Koplus). Saksa pühendumus, intensiivsus ning nii detailidele kui tervikule tähelepanu pööramine tungib vaatajale naha alla ning jääb sinna mõneks ajaks püsima.

Veidi vähem püsiv on Külli Roosna lavastus “Circle Through”. Esteetikas leidub Karl Saksa käekirjaga sarnasusi: tumedus, minimalistlikkus, heli- ja valguskujunduse läbimõeldus. Põhjalikult on Roosna lavastust käsitlenud Evelin Lagle (2010) ning Maria Goltsman (2010), kes esitavad erinevaid vaatamisviise. Lagle tõlgendusele “küsimus ei ole vaid oma teemale füüsilise väljenduse otsimises ehk lõpptulemuses, vaid protsessis, temaatika teostamises füüsilise väljenduse kaudu” ning “eesmärk ei paistnud olevat avastada, milliseid vorme kehaga saab olo, vaid milliseid vorme keha oma loomumomendil kulgemisel loob,” on raske midagi lisada. Roosna lühike olo on õnneliku saatusega, et on saanud kahe pika ja huvitava tõlgenduse osaliseks. Lavastus eksistentsiaalsest keerlemisest läbi elu tekitab järelikult piisavalt mõtteimpulsse.

Impulsside vähesuse üle jäin ma kurtma pärast Maret Mursa lavastust “Neli vaadet”. Peamine probleem tekkis muusika ja tantsu ebaproportsionaalsusest ehk siis puuduvast tervikust. Lavastuse aleksander-tehnikas liikumise esitasid René Nõmmik ja Tiina Ollesk, muusikuteks erinevatel pillidel ja häätel Anne Türrpu, Citra Krista Joonas, Edward Krimm ja Jaagup Tormis. Kogu tähelepanu koondus Anne Türrpule, kuid ma ei ole oloy, kas see oli lavastaja eesmärk. Lähtudes teose pealkirjast oleks pidanud esile kerkima neli erinevat vaadet-liikumismustrit kahele kehale, kuid vaataja peas seda nelja vaadet ei tekkinud.

Isiklikkus

Isiklike lugude valdkonda oleks mõned aastad tagasi kuulunud enamik nüüdistantsu lavastustest. Praegune tendents on, et koreograafid-lavastajad otsivad teemasid ka väljaspool endid, otsivad uusi lähenemismurki ja vaateid.

Selle kategooria kahest lavastusest sain võimsa elamuse, kuid teised kaks olid küll ebaühtlased. Oma naba vaatlemisega tegeleb Silver Elvest, kelle “Für Waldo 2” oli ilmselgelt mõeldud viiele sõbrale, kellega koos jaanilõkke olo siseringi nalju rääkida. Miks toodi arusaamatu slaidiõu Kanuti gildi saali? Ei oska vastata. Ka tantsukriitikud ei osanud, sest lavastusest ei ilmunud ühtegi kajastust.

Nele Suisalu “Kodu(tus)igatsus” ei olnud päriselt siseringi eneseimetlus, kuid kui mõned stseenid tekitasidki omaette tervikelamuse, siis puudulik dramaturgia ei laskunud lavastusel kasvada üldistuseks. Ometi oli siin midagi sümpaatselt isiklikku, looja enda arengut ja kogemusi, mille kohta oleks ehk oodanud ka ulatuslikumat meediakajastust. Suurepärase tervikelamuse pakkusid aga ZUGA Ühendatud Tantsijad lavastusega “Kohe näha, et vanad sõbrad”. Lavastus räägib tegijaist endist, kuid kasvab sõpruseteemaliseks üldistuseks. See on üpriski originaalne teemapüstitus – helge, positiivne, mitte tavapäraselt morbiidne. ZUGA lugu pole aga kindlasti mitte eneseimetlus. Kuigi trupil pole ühte kindlat lavastajat, vaid tegemist on grupitööga, on nad mingil viisil suutnud säilitada kõrvaltvaate ning eri stseenide vaheline sidusus on dramaturgiliselt suurepärase. Nii mõnegi elamuse teeb eriti väärtuslikuks see, kui on olnud võimalus vaadata lavastust mitu korda. Põnev oli ZUGA lavastust kogeda Uue Tantsu Festivalil Haapsalus (7.–9. Aprill 2011), kus erinevalt Kanuti gildi saalist istus publik esitajatega ühel tasapinnal suure saali laval. Publik oli zugakatele hästi lähedal ning kogu etendusele andis omamoodi avarust ja teatraalsust juurde kõrge lavatorni ja valgussillad. Festivali erakordselt sümpaatne atmosfäär vaid tugevnes ZUGA etendusega. Esitajad ja publik hingasid silmnähtavalt ühes rütmis, tekkis tõesti harvakogetav ühtsus ja helgus. Ühtsust ja helgust ei saanud aga tekkida Jüri Naela lavastuse “Waiting for...” ajal. Nägin lavastust ainult festivalil Haapsalus ning sellest sai minu jaoks aasta tippelamusi. Erinevalt ZUGA üldistuseks kasvavast isiklikkusest, mis tekitab vaatajate vahel ühtsustunde, on Jüri Naela lavastus niivõrd isiklik, et lahutab vaatajad. Intervjuus väljaande “Uue tantsu tekstid” (Nael 2011) laseb koreograaf oma loomeprotsessile päris ligi ning nii sain teada, et tajusin lavastust, selle protsessi ja tulemust täpselt samamoodi nagu autor. Ühest küljest ääretult hermeetiline lavastus – kas saad kontakti teemaga ja leiad enda sees haakumist või mitte. Teisest küljest aga siiski avatud, sest ka need, kes esitajaga ei haakunud, tunnustasid lavastuse kvaliteeti. Originaalis lavastati “Waiting for...” Kanuti gildi stuudios ning see võttis ka sealse keskkonna mängu, kuid erakordseks keskkonnateatriks muutus lavastus just Haapsalus. Nael oli esitamiskohaks leidnud Haapsalu kultuurikeskuse teise korruse koridori. Koridori ühe seina moodustas pikk akende rivi, kust paistsid tumedad, tormis õõtsuvad puud ja keskaegne piiskopilinnus. Piki koridori teist äärt istus publik tihedalt üksteise kõrval. Nael kasutas ära kõik koridori võimalused. Ta ootas. Lavastuse alapealkiri oleks võinud olla ka igatsus. Kogevin kummalist äratundmist. Kuid ma ei pea silmas samastumist kuidagi igapäevasel tasandil, vaid millegi äratundmist väga sügavalt. Ärritav ootamine. Rahulik ootamine. Kannatamatu ootamine. Ootamisega mitte tegelemine. Ootamise ära unustamine. Julgus oodata. Kunstniku julgus nõuda vaatajalt palju. Pinge püsis igal sekundil. Kui vaataja oli julgenud (või osanud) lavamaailma siseneda, sai ta osa kõrgest intensiivsusest ja sisemisest detailitäpsusest. Minimalistlik vorm õigustas end igati ning näitas esitaja julgust. Ootamine kui kontseptsioon mängiti läbi peaaegu ainult kehaliselt, rekvisiitideks vaid tool ja väike lamp. Ning muidugi suhe ruumiga. Vaibaga, seinaga, aknalauaga, aknaklaasiga, trepikäsi puuga, klaasseinaga. Loomulikult mängis eestlastest vaatajatele kaasa Jüri Naela lugu ehk siis taust, mis on teada muusikali- ja telemaailmast. Sellised taustateadmised vaid suurendasid üllatust ja elamust. Kuid ka nii mõnigi väliskülaline sai lavastusest samuti suure elamuse teadmata midagi autorist. Hea näide selle kohta, kuidas taust ja kontekst võib, aga ei pea kaasa mängima. Samuti arutasime festivalil, et see, kas etendaja oli “tõeline” ja “autentne” või

ainult mängis seda, polegi oluline. Kui ta seda mängis, oli tegemist üliveenva näitlejatööga, kuigi küllap saab siin rääkida autentsusest ilma jutumärkideta, sest Nael on ka intervjuudes maininud aususe ja isiklikkuse taotlust. Mõni vaataja, kes lavastusega ei suhestunud, mainis, et laval kannatust mängida on kõige lihtsam. Oponeeriksin väitega, aga “Waiting for...” ei rääkinud minu jaoks kannatamisest, vaid ootamisest ja igatsemisest, mis on oluliselt erinevad.

Ühiskonnaga suhestumine

Päris sellist nii tehniliselt kui sisuliselt heal tasemel poliitilist tantsuteatrit nagu 2009. Aastal pakkus “Tavaj” (Renzo van Steenberg, Alissa Šnaider, Päär Pärenson), käesoleval aastal pole, kuid meid ümbritsevaga tegelevad siiski mitmedki lavastused. Sandra Z’i “Artistid/Autistid” on üpriski erakordne, originaalse sisu ja vormiga lavastus, mida on raske mõne teisega segi ajada või võrrelda. Autor on oma teose nimetanud muusikaliks. Lavastuse võiks siis nimetada näiteks kehalis-kriitiliseks euromuusikaliks, sest temaatiliseks tõukejõuks oli autorile Eesti üleminek eurole. Otsapidi haakub “Artistid/Autistid” ka järgmise teema ehk metateatraalsusega. Sandra Z analüüsib muusikali kui žanri ja tantsu kui meediumit. Muusikali abil edastatakse tavaliselt banaalset süžeed, ilmselgeid tõdesid. Nii ka Sandra Z. Lavastuse süžee on lihtne: Sandra Z ostab kõrtsis kaks õlut, kuid avastab, et on kaotanud rahakoti. Õlle eest maksmiseks on vaja leida tööd. Peategelane hakkab surrogaatemaks, kuid laristab kogu raha kasiinos maha. Seejärel katsetab ehitustöölise ja prostituudi ametit. Lõpuks müüb maha oma muusikalise kuulmise. Kulminatsioonina arvab peategelane, et see kõik oli uni, kuid laulmine siiski enam hästi välja tulla ei taha... Sellise süžee abil uurib lavastaja muusikali kui žanri, kuhu on banaalsus sisse kirjutatud. Samamoodi on muusikali sisse kirjutatud kommunikatsiooni mittetoimimine. Selle demonstreerimiseks on laval kümmekond vabatahtlikku, kes mõjuvad kui lavakujunduselement. Sandra Z üritab mõnega neist etenduse jooksul suhelda, kuid see ei toimi. Lavakujunduselement ei suhtle vastu. Lavakujunduselement on funktsionaalne: vabatahtlikud hoiavad kohvreid, kotte ja lampe. Oluline inimestevahelise kommunikatsiooniga seostuv teema on tõlkimine, mis läbib kogu lavastust. Peategelane kommenteerib oma tegevust pidevalt nii eesti kui inglise keeles, kuid see kommenteerimine kasvab kogu tervikusse integreeritud tegevuseks. Teemaks saab “tõlkes kaduma läinud”. Peategelane esitab kummastavat otsetõlget: näiteks “head aega” – “nice time”, “kleit” – “dress” (vahetades valgetriibulise dressi teise samasuguse vastu), “hooker” – “konks”.

“Artistid/Autistid” on väga mitmekihiline lavastus, kus kõik elemendid moodustavad ühtse terviku. Terviku teenistuses on nii Sandra Z laulva, tantsiva ja rääkiva töötajana, dünaamiline helikujundus, valguskujundus ja meeldejääv lavakujundus. Tihe lavastus, kus rekvisiitide, elementide ja tegevuste rohkus ei muutu läbuks, vaid moodustavad sidusa dramaturgia.

Sidusast dramaturgiast tundsin ehk veidi puudust Mihkel Ernitsa “Kehanäppajate” ajal. Lavastus on huvitava arengulooga, sellega on toimunud metamorfoosid. Üks väärtuslik omadus, mis eristab tantsuteatrit sõnateatrist, on esimese dünaamilisus, kohanemisvõime, millele eelneb suurem riskijulgus ja ideede värskus. Algselt oli “Kehanäppajate” tellingutest puur ehitatud Kanuti gildi saali, vaatajad istusid ontlikult toolidel mõlemal pool puuri. Lavastust mängiti seejärel ka vabas õhus Tallinnas Vabaduse väljakul, Lasnamäel ning Tartus raekoja platsil pimedal ajal. Mina nägin lavastust Kanuti saalis ning keset päeva Haapsalu raudteejaamas. Lavastusega oli toimunud metamorfoos, see

oli muutunud lühemaks ning lindistatud tekst oli kadunud. Lavastus ei olnud muidugi täielikult muundunud, pigem kristalliseerunud, selginenud ning muutunud tõeliseks keskkonnateatriks.

Tellingutest puur seisab keset raudteejaama nagu absurdne kehand, mis haakub lavastuse abstraktse sisuga ideaalselt. Publik piidleb puuri paari meetri kauguselt. Lavastus on muutunud veelgi kehalisemaks, õigemini publik tunneb lavastuse kehalisust palju konkreetsemalt kui Kanuti *black boxis*. Minu jaoks hakkas lavastus rääkima mingisse abstraktsesse ruumi sissetungijatest ning asetus paari Lauri Lagle lavastusega “Kas ma olen nüüd elus” (esietendus 11. Aprillil 2010 draamateatris, Siim Nurkliku teksti põhjal). Ka seal tungivad neli tegelast väikese ukse kaudu ühte ruumi (mitte abstraktne, vaid konkreetne kontoriruum), möllavad seal igal viisil ringi ning seejärel lahkuvad hiilides. Üks tegelastest on ahvi maskiga. “Kehanäppajates” on tegelased nukulikult valgeks värvitud pea ja kaelaga. Lavastuse esimese versiooni tekstiosast said vaatajad teada, et toimus plahvatus nukuvabrikus ning mannekeenide tükke tellingpuuris võibki vaadelda selle plahvatuse tulemina. Tunnetuslikult hakkab hästi tööle vastanditega mängimine: keha-metall, staatiline-dünaamiline, elav-elutu, soe-külm (Goltsman 2010).

Ühiskondlike süsteemidega suhestub ka Kaja Lindali ja Mari Mägi “Kaks naist köögis, banaanist rääkimata”, kuigi seda hoopis teisel pinnal. Rohkes meediakajastuses (vt Einasto, Lagle 2010, Nigu 2011, Pajula 2010) on rõhutatud lavastuse erilisust: selge, lihtsa, lineaarse looga tantsulavastus. Tantsuteatrisse on imbunud sõnateater? Mina aga ei lähe tantsuteatrit vaatama lootes sealt leida draamateatrit. Mind kui vaatajat alahinnati. Sõnateatris juhtub puust ja punaseks tegemist oloy, tantsuteatris aga harva. Tihti näeb küll tegija soovide ja teostuse ähmasust, kuid lineaarse loo mustvalget esitamist eriti ette ei tule.

Metatantsuteater

Neljandaks väikeseks temaatiliseks kategooriaks jagasin kaks ebaõnnestunud lavastust, mis mingil määral tegelevad tantsuteatri metateemadega, kuid mida ei saa otseselt pidada eneseimetlemiseks. Alissa Šnaideri olo “Neon Nails and Plastic Hair” kasutas ära kõik aastate jooksul eesti nüüdistantsus nähtud klišeed teemal: “Vaadake, ma teen tantsulavastust”, kuid mingit uut tervikut sellest ei kasvanud. Ainus efektne, kuid eraldiseisev stseen kujutas autoõnnetust: muusika, punase valguse ja vineerist auto õnnestunud hetk.

Dmitri Harchenko lavastuses “Fotolabor. Töötab reaalarajas” võib näha kahte suuremat teemat, millest üks tegeleb (teatri)ruumiga. Näitleja Natali Lohu sisse loetud tekst teatab, kuidas alguses oli tühi ruum, mida hakatakse täitma mõtete, tegude ja inimestega. Kui lavaruum on nii ideede kui asjade tasandil olnud tunni jagu täidetud läbuga, siis teatab sama hääl etenduse lõppedes, et järsku sai ruum mõtetest ja tegudest tühjaks. Üritades lavateose pealkirja mõtestada, võib näha, et teine teemade kimp seostub fotode tegemisega. Lavastus võib rääkida võimatusest teha inimesest fotot reaalarajas, sest inimese olemus on muutlik, pildile jääb ainult hetkeline, mitte kogu olemust haarav jäädvustus. Samuti võidakse viidata sellele, et traditsioonilised loodusrahvad ei luba end fotole jäädvustada, sest on kindlad, et pildile jääb ka nende hing. Sellist tõlgendust toetavad ka lavastuse lõpupoole ilmuvad kirurgid, kes võtavad patsiendi seest välja tantsijate portreefotod ning lõpuks punaselt särava südame. Kogu lavastus oli aga niivõrd kaootiline ja ebaveenvalt esitatud, et kirjeldatud teemad ei hakanud tööle. Lavastuse esteetika ja erinevad elemendid ei moodustanud tervikut. Eklektikalebust on Harchenko

tõestanud ka oma eelnevate lavastustega, kuid kahjuks jääbki eklektika eklektikaks, kaootiliseks võtete kogumiks, milles kerkivad harva esile omaette tervikuks kasvavad numbrid.

Kokkuvõtteks

Subjektiivne retk 2010. Aasta eesti nüüdistantsu lavadele on lõppenud. Peab ebaoriginiaalselt tõdema, et eesti nüüdistants on mitmekesisem, riskijulgem kui sõnateater. Nii žanriline kui temaatiline variatiivsus on aastatega suurenenud, kuid kui avaldada soove tulevikuks, siis need oleksid: paljude tantsijatega suurlavastused, kus kohtuks tehniline virtuooslikkus ja ühiskondlik teravus.

KASUTATUD KIRJANDUS:

Einasto, Heili 2009. "Sõltumatu tantsu uute nimetuste otsinguil" – Teatrielu 2008. Eesti Teatriliit: 192–210.

Einasto, Heili, Evelin Lagle 2010. "Neli vaadet banaanile" – Sirp 5.11.

Goltsman, Maria 2010. "Külli Roosna tantsiv keha" – Teater. Muusika. Kino, nr 6-7, lk 55–62.

Lagle, Evelin 2010. "Uurimise all kaks tantsivat naisekeha" – Sirp 23.04.

Nael, Jüri 2011. Intervjuu Kadri Noormets ja Anu Vask. – Uue tantsu tekstid. Koostaja: Eesti Tantsukunstnike Liit.

Nigu, Leenu 2011. "Soorolli soo" – Teater. Muusika. Kino, nr 2, lk 52–58.

Pajula, Ele 2010. "Banaanist rääkimata" – Sirp 22.10.

Küsimused foorumisse. Tantsuteatrist.

1. Mis on tants? ("Tants piiridel ja katkestuspindadel", Teatrielu 2001 ning "Tants - teatriharu või kunstiliik", TMK 2007/2 põhjal.)
2. Kuidas Heili Einasto selgitab mõisterägastikku, mis seotud kaasaegse tantsu ja balletiga? (Artiklite "Tants piiridel..." ja "Sõltumatu tantsu uute nimetuste otsingul", Teatrielu 2008 põhjal.)
3. Kuidas Einasto selgitab artikli "Tants - teatriharu või kunstiliik?" põhiprobleemi? Mis järeldusele jõuab?
4. Nimeta mõningaid Eesti kaasaegses tantsus levinud elemente või stiile. (Artikli "Nüüdistantsu hetkeseisust Eestis" põhjal.)
5. Milline on Sinu suhe tantsuteatrisse ja kogemus tantsuteatriga? Nii klassikalise kui kaasaegsega. Kas Sul on eelarvamusi nii klassikalise kui kaasaegse tantsu suhtes?
6. Kas loed tantsualaseid artikleid ajakirjanduses? Oskad nimetada mõnd tantsukriitikut ja neid iseloomustada?
7. Milline artikkel neljast oli huvitavaim? Kas mõni tundus üleliigne?

Küsimused foorumisse. Retseptsioon ja publiku-uuringud.

1. Millised on teatris mitte-käimise põhjused? Kas nõustud uuringutega?
2. Millest sõltub kunstiteose retseptsioon?
3. Kas oled ise märganud soost või vanusest tulenevat erinevat vastuvõttu teatrietendusele?
4. Mida tähendab esteetiline ja reaalsuskonventsioon?
5. Milline vaatajatüüp oled Sina?

Küsimused foorumisse. Huizinga “Mängiv inimene” põhjal.

1. Nimeta mängu funktsioonid (4).
2. Nimeta mängu tunnuseid (3).
3. Kuidas Huizinga käsitleb draamat kui mängu?
4. Kuidas näeb tantsu ja mängu suhet?

Küsimused foorumisse. Teater ja loodus.

1. Sõnasta lühidalt Ester Võsu artikli tuum, sõnum.
2. Võsu: “Looduskeskkond jääb pildiliseks taustaks, mis võib küll etendust ilustada või ilmestada, millele aga oma hääle õigust ei anta.” Kas nõustud? Näiteid poolt ja vastu.
3. Saro artikkel: Kirjelda looduse ja kultuuri suhet.
4. Millised on lava kehtestamise võimalused?
5. Mis on keskkonnateater?
6. Oma kogemus: teater looduses. Millal on loodus seganud teatrivaatamist, millal pakkunud elamuse?

No mis lugu see on?

Madli Pesti

Appi! Etendus algab juba garderoobis! Tuttava näoga näitlejad tiirutavad, automaadid seljas, ümber minu. Hiilin koos sõpradega kohmetult teatrisaali. Kui hirmus! Etendus juba käib. Minu koha peal istub endassetõmbunud näitleja. Seisatan. Näitleja nihutab end eemale. Heidan pilgu lavale – näitlejad piidlevad mind teravapilguliselt. Et nad ometi midagi ei küsiks! Võta näpust – pean näitlejatele avaldama oma isikliku suhte pangaga. Tunnistan, et olen laenu ori. Piletit ostes olen aga juba kogenud – ma ei istu esimesse ritta. Sealt võin saada sahmaka vett oma heledale kostüümile. Ma saan etenduse osaliseks. Minu näost tehakse videopilt, olen kõigi naerualune! Etendus aga ei lõpegi eesriide langemisega. Ma pean jääma näitlejatega viina jooma! Tahan koju!

Mida teha?

Et ülalpool kirjeldatud teatrist mitte õudusunenägusid näha, on üks võimalus appi võtta Hans-Thies Lehmanni raamat „Postdramaatiline teater“, mis on juba kümme aastat ajaga kaasas käia soovivate teatriuurijate ja ka moodsate teatritegijate piibel. Elevus on viimaste aastate jooksul jõudnud ka Eestisse. Kohalike ja rahvusvaheliste töörihmade läbi viidud uurimisprotsessi käigus saavad mõnikord ka tegijad enda üllatuseks teada, et teevad postdramaatilist teatrit. Millist teatrit nad siis teevad?

Prominentne saksa teatriuurija härra Lehmann hakkas mõistet „postdramaatiline teater“ kasutama 1990. aastate alguses. Ta soovis kirjeldada teatritegemise viisi, mida senini oli enamasti peetud postmodernistlikuks, kuid mis haaras enda alla ülemäära palju kunsti- ja ühiskonnanähtusi. Postdramaatilisuse mõiste on loodud ühe võimalusena kirjeldamiseks teatriestetiikat ning mitte niivõrd ühiskondlikku konteksti, kuhu teatrilavastus asetub. Postdramaatilises teatris pannakse tekst kokku nagu *puzzle*. Lavatekst koosneb erinevatest žanritest ja tekstiliikidest, mille tulemusena sünnib uus tervik (nt Anne Tärnpu ja Eva Klemetsi lavastus „Katkuaja lood“ Naissaarel). Teater võib olla kui diskussioonipodium, väitlusareen, erinevate häälte ja tekstide esituskoht (NO99 lavastused „Nafta!“ ja „GEP“, Merle Karusoo dokumentaallavastused). Laval tekib kujundite, viidete, tsitaatide võrk (NO99 lavastus „Kuidas seletada pilte surnud jänesele“). Märksõnadeks fragmentaarsus, juhuslikkus, hõreduse ja katkestuse esteetika. Oluliseks võib saada mitte see, mis laval on, vaid see, mida pole – vihjed, viited, „äräjätmine“. Rõhutatakse teatri teatraalsust (NO99 lavastus „Perikles“). Teater on iseseisev kunstiliik, millega ei soovita luua reaalsuse illusiooni või päriselu peegeldust. Postdramaatiline teater on ideekeskne, kus vormiline lõpuni lihvimine pole tingimata eesmärk. Postdramaatiline teater võib olla intellektuaalne teater, kus tunnetega pole midagi peale hakata, kuid samavõrd on see ka tajude, energia ja atmosfääri teater (Hendrik Toompere lavastus „Kommunisti surm“).

Teatrisõber hüüatab: mis on siin uudset? Sarnaste elementidega lavastusi võib näha peaaegu kõikides Eesti teatrites. Tõsi, nõ puhtaid postdramaatilisi lavastusi (nt Von Krahli teatri „Harmonia“) on üksikuid, kui postdramaatiliste elementidega läbipikitud lavastusi leidub mitmel pool. Õigem olekski rääkida postdramaatilisusest. Kui Lehmann toob postdramaatilist teatrit kirjeldades enamasti näiteks 1970. aastate avangardsemad teatritegijad (Robert Wilson, Wooster Group, Peter Handke jne), siis aastaks 2009 on postdramaatilisus sirutanud oma kombitsad ka meinstriimi. Tasub samuti tähele panna, et

Lehmann lähtub oma kirjeldustes Lääne-Euroopa kontekstist, st kirjeldab teatrit, mis eestlast ei pruugi kõnetada (nt Saksa kultuuriruumis vaieldamatult mõjukas postdramaatiline autor Heiner Müller on Eestis üsna tundmatu). Samuti peaks arvestama, et postdramaatilisus nt Hiinas on midagi hoopis muud kui Prantsusmaal või Eestis.

Näitleja

Enamasti on näitleja postdramaatilises teatris lavastajale võrdväärne partner ja kaasautor. Ta ei kõnele kellegi teise kui iseenda eest ning esineb sageli oma kodanikunime all. Kui näitleja pole ka otseselt enda esitatud teksti autor (mida ta tihti on), siis võib ta esitada teksti enda omana ja otse publikule suunatuna. Näitleja räägib justkui iseendana (lavastused „Nafta!“ ja „GEP“). Loomulikult on näitleja laval alati rollis, kuid rolli „mina“ ja näitleja „mina“ on omavahel lähemal kui traditsioonilises dramaatilises teatris. Iseloomulik on erinevate rollide mängimine ühe näitleja poolt, sealjuures pole tähtis, et näitleja totaalselt muutuks (Andres Keili lavastus „Elud“). Laval ei ole terviklikke fiktsionaalseid tegelasi. Postdramaatiline teater nõuab näitlejalt kiireid ümberlülitusi, mitte niivõrd ümberkehastumist. Näitleja hoiab rolli koos oma isikuga. Tegevusi saadab iroonia, teatav distantseeritus ja kõrvalpilk. Näitlemist saab iseloomustada märksõnadega „energeetilisus“ ja „enesereflektiivsus“. Näitleja mängitab rolli, manipuleerib sellega, suhestub rolliga. Näitleja on laval kui näitlemise ekspert (nt Gert Raudsep „Perikleses“). Juhtub ka sama rolli mängimist erinevate näitlejate poolt (NO99 lavastus „Stalker“) ja sisselavastatud väljakukkumisi rollist (Von Krahli teatri „Unistuste Vabariik“). Erilist näitlemise ja rollide tulevarki näeb Von Krahli teatri lavastuses „Hamletid“ Juhan Ulfsaki kehastuses.

Publik

Postdramaatilise teatri vaatajalt oodatakse erinevate rollide võtmist. Enam kui dramaatilises teatris loob vaataja oma personaalse etenduse oma peas. Postdramaatiline etendus pakub erinevaid vaatamise võimalusi. Kuna tegemist on ärajätmiste ja katkestuste teatriga, siis mida rohkem vaataja esitatavast materjalist teab, seda põnevam tal on. Näiteks Uku Uusbergi „Head ööd, vend!“ on kokku pandud viiest Shakespeare'i näidendist. Shakespeare'i mitte tundev vaataja näeb etendust dramaatilise mõrvaloona, materjali tundev vaataja leiab eest viidete ja seoste metsa.

*

Kokkuvõtvalt, postdramaatilisus ei ole hinnanguline mõiste ega tähenda tingimata, et just ülalpool kirjeldatud teater on kõige avangardsem. Postdramaatilise teatri kõrval eksisteerib elujõuliselt ka dramaatiline teater. Oluline on aga, et kirjeldatud teater tõstatab küsimusi ja vaatleb teemasid mitmetelt külgedelt, aga ei anna üheseid vastuseid või tegevusjuhiseid. Selline teater ei alahinda vaatajat, vaid arvestab, et vaataja paneb mitmetest esitatud võimalustest kokku enda jaoks sobivaima pildi või loob oma peas hoopis midagi kolmandat.

Et mõiste sarnaselt postmodernismiga kasutult laiali ei valguks, on teatrikriitikas postdramaatilisusest mõtet rääkida siis, kui on ilmne, et tegijad on postdramaatilisust oma lavastuses teadlikult kasutanud.

Kirjeldatud mõtted ja näited pärinevad TÜ teatriteaduse õppetoolis 18. aprillil toimunud seminarilt „Postdramaatilisus eesti nüüdisteatris“. Ettekannetega esinesid Luule Epner, Jaanika Juhanson, Ott Karulin, Laur Kaunissaare, Riina Oruaas, Madli Pesti ja A.Saro.

Küsimused foorumisse. Performatiivsus etenduskunstides.

Linda Kaljundi "Performatiivne pööre"

1. Võta artikli mõte kokku ühe lausega.
2. Seleta mõistet "sotsiaalne etendus". Leia veel näiteid.
3. Mis on J. Butleri idee tuum?

Ester Võsu "Mõningatest kultuurietenduse analüüsi teoreetilistest ja metodoloogilistest probleemidest"

4. Milles seisneb sõna "etendus" problemaatilisus?
5. Kirjelda lühidalt etenduse mõiste kasutamist kultuuriteoorias ja antropoloogias läbi ajaloo?
6. Millised on teatri- ja kultuurietenduse uurimise probleemid?

Erika Fischer-Lichte "Performatiivsuse esteetika poolt"

7. Mida mõistab kunstide performatiseerumise all?
 8. Kas Fischer-Lichte tekstikäsitlusest on kasu Sinu teatrivaatamisele? Mil moel? Miks ei?
 9. Too näide lavastusest, mida võiks performatiivsuse esteetikast lähtudes analüüsida. Kirjelda lühidalt, miks.
- *
10. Kuidas loetud kolm artiklit omavahel suhestuvad?